Modest Morariu

eseuri

Editura Meridiane

Modest Morariu

eseuri

Prefață de MARCEL PETRIȘOR

Biblioteca de artă

Biografii. Memorii. Eseuri.

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1992

Toate drepturile asupra prezentei ediţii
sînt rezervate Editurii Meridiane

ISBN 973—33—0147—7

Pe copertă:
DOUNIER ROUSSEAU,
Leul înfometat
1905, ulei pe pînză,
Bâle, Kunstmuseum,
detaliu.

PREFAŢĂ

O carte scrisă de Modest Morariu, chiar dacă azi el nu mai este printre noi, dăinuie totuşi, cu aceleaşi semnificaţii cu care i se impunea vorba vie. Însă nu pentru că lucrul scris, el în sine, şi-ar amplifica polisemia altfel decît vorba rostită, ci pentru simplul fapt că scrisul rezistă prin ceea ce a fost pus în el, prin ceea ce el reprezintă şi semnifică. E de fapt oferta unei proiecţii peste lume a unei alte lumi pe care autorul a conceput-o în felul lui, potrivit percepţiilor şi posibilităţilor sale de reprezentare. Or, registrul percepţiilor lui Modest Morariu şi mai ales ingeniozitatea cu care îşi alcătuieşte reflecţiile şi reprezentările sînt extrem de interesante. Aşa, de pildă, aspiraţia spre întreg şi completitudine te frapează de la bun început în orice „încercare" a lui. Şi nu numai în efuziile-i lirice, ci şi-n proză şi mai ales în polemică. Pune atîta pasiune în ea, voind să nu-i scape nimic, încît uneori e chiar patetic. De altfel şi spunea deseori: „Ce simt, se vede în poezie; ce vreau, în diatribă, ce-mi amintesc, în proză şi ce gîndesc, în expresia verbală".

Încercarea sau eseul lui Modest Morariu are însă, metodologic vorbind, cam aceleaşi funcţii pe care le avea cîndva, la-nceput, genul respectiv la Montaigne. Propune, încercînd să convingă prin seducţia gîndului, prin demersul care capătă treptat, în desfăşurare, valenţele necesare actului de impunere în faţa conştiinţei celuilalt. Diatriba,

cînd se angajează în ea, e însă muşcătoare, îndoiala metodică, atitudinală doar, iar judecata de valoare bine echilibrată pe criterii stabile. Dialectica însă, oricît de subtilă i-ar fi, nu-i însoţeşte gîndul decît atunci cînd domeniul, adversarul sau tema i-o cer. Altminteri, Modest Morariu e cavalerul spiritului care n-a atacat decît faţiş. În consecinţă, nici adversarii şi nici prietenii nu au ce-i reproşa.

Slăbiciunea lui mare o constituie însă temele de morală. Şi le atacă (mai ales în proză şi eseu) cu furia cu care de fapt se atacă pe sine în ceea ce se limpezeşte mai greu. E preocupat de fundamentele moralei mai mult ca de orice, iar referirile la Camus în acest sens abundă elocvent. E autorul care l-a obsedat cu mitul eroului absurd, cu acel ins neobosit gata oricînd să încerce şi să suporte totul fără nici o răsplată. Idee, de altfel, pe care Modest Morariu o speculează ori de cîte ori vine vorba despre noblețe, considerată de el ca angajare absurdă în acţiuni fără folos şi scop.

Chiar şi cel mai pur ideal i se părea o seducţie, în comparaţie cu ceea ce ar fi trebuit să fie omul: „fiinţă fără interes"; în interes, în finalitate, în scop chiar, el neavînd decît o pseudomotivaţie pentru orgoliul uman. O gîndire de tipul celei a lui E. Cioran, pe care a cultivat-o cu sîrg chiar şi de care nu s-a desprins decît pe patul morţii. În sensul acestei influenţe cioraniene sau a simplului paralelism de gîndire cu nefastul nostru filozof, ceea ce se mai poate remarca la M. Morariu e o pasiune de *avocatus diaboli* în a aborda cele mai delicate chestiuni de teologie, concomitent cu un fior inexplicabil în faţa sacrului. Paradoxale stări, prin ele trădîndu-se, de fapt, discrepanţa dintre intuiţie şi reflecţie, dintre intenţie şi gînd, dintre vorbă şi faptă. Ceea ce nu-l împiedică însă să se exprime tumultos ori de cîte ori are prilejul de a ataca o ţintă precisă. Iar dacă certitudinea nu-l însoţeşte deplin în demersurile întreprinse, atunci „încearcă", dînd probe de desfăşurare sofistă pe tema ivită; de unde şi ideea de eseu, adică de încercare făţişă de măsurare a puterilor intelective. O probă în acest sens este şi cartea de faţă care relevă, indi-

ferent de criteriile editoriale constitutive, varietatea nuanţelor în cadrul variatelor teme. Variante, deci, în invarianţe, jocuri de idei asamblate într-o geometrie endimensională a gîndului.

Şi totuşi, Modest Morariu e cartezian în concluzii, cultivînd pregnant în acestea claritatea şi distincţia; apolinism, în fond, ca atitudine etică, onorat de eschivele elegante ale unei neobosite inteligenţe.

Abordează, de pildă, „barbaria" europeană discutînd conceptul platonic de republică, în paralel cu cel de „paradis natural" al primitivului, negrăbindu-se, însă, să încline preferenţial în favoarea unuia dintre concepte. Ca sugestie însă, îi transpare dorinţa de reluare în discuţie a „odatăstabilitului" gust pentru unul sau altul dintre termenii alternativei.

Cînd abordează fantasticul, grija lui cea mai mare e de a introduce, totuşi, criteriul ferm în judecata de valoare. De fapt, este domeniul cel mai greu de abordat şi unde ascuţitul său spirit critic nu porneşte la explorare neînsoţit de bunul simţ. Rezultatul? Aşa cum natura poate fi cunoscută, şi fantasticul poate fi „cartografiat", mai ales în pictură.

Şi ca să nu părăsim domeniu, ceea ce se petrece la M. Morariu cu fantasticul, pe plan cognitiv, se-ntîmplă şi cu romantismul, cercetat în opoziţie cu clasicismul şi definit prin contrast cu el.

Jocul paradoxal dintre conceptele „mare" şi „mic" îi place să-l ilustreze plastic în pictura lui Watteau, conchizînd însă cert în favoarea impunerii valorice a acestuia.

La Goya reţine, curios, nu fantasticul, cum ai fi înclinat să crezi la începutul cărţii, ci „capriciul", tratat însă ca variantă a imensei varianţe pe care o constituie fantasticul.

Şi ca să-şi ilustreze ideea de simpatie recurge, tot în modul ciudat, la ceea ce frapează prin alcătuiri: poezia în mişcarea imagistică şi „gravitatea în frivol" (Fromentin şi Toulouse-lautrec).

Plin de umor mi se pare apoi faptul că — după ce-i abordează pe cei mai trecuţi cu vederea dintre

maeştrii penelului — pe Picasso nu-l poate „înghiţi" decît prin Malraux (e unica concesie, de altfel, pe care M. Morariu o face modernităţii); tot la domeniul plastic recurgînd apoi pentru a-şi vădi şi cîteva „datorii de onoare". Că Ion Gheorghiu şi Gheorghe I. Anghel au fost apoi cei aleşi, nu e pură întîmplare, ci noroc. Norocul de a-l fi avut pe Modest Morariu „Judecător" într-un domeniu în care se refugia numai în momente de răgaz . . . ca eseist, însă, şi aici.

MARCEL PETRIŞOR

EUROPA ŞI „BARBARII"

După ce deplînge ignoranţa lui Licurg şi a lui Platon cu privire la naţiile aşa-zis barbare, Montaigne continuă precum urmează, în eseul *Despre canibali*, prilejuit de mărturiile unor călători şi de prezenţa unor sclavi din Lumea Nouă întrezăriţi la Rouen: „*Eu aş spune lui Platon că este o naţie unde nu se află nici un fel de tîrguială, nici o cunoaştere a celor scrise, nici o ştiinţă a numerelor; nici un nume de jude, nici o întîietate politicească, nici o îndatorire de slujire, de bogăţie sau sărăcie; nici izvod, nici moştenire, nici împărţeli, nici o treabă silită; nici o cinstire a rudeniei, decît de la om la om, nici un veşmînt, nici o îngrijire a cîmpului, nici o lucrare a fierului, aramei şi altele, nici o nevoie de vin sau de grîu. Înseşi cuvintele care înseamnă minciună, trădare, făţărnicie, zgîrcenie, pizmă, clevetire, iertare erau neauzite. Cît ar găsi el de depărtată republica pe care şi-a închipuit-o de această desăvîrşire!*" *

În epoca marilor descoperiri şi mutaţii geografice care se întinde de-a lungul a două secole, al XV-lea şi al XVI-lea, Montaigne se numără, după ştiinţa noastră, printre puţinii europeni la care putem detecta un rudiment de conştiinţă a pluralităţii structurilor mentale. Şi cum scepticismul îi este bun sfetnic, filosoful nu se grăbeşte să extragă din

*Montaigne, *Eseuri*, trad. de Mariella Seulescu, Ed. Ştiinţifică, 1961.

constatările făcute un argument al superiorității sale europenești. Se socoate doar îndreptățit să conchidă că „*fiecare numește barbarie tot ce nu stă în obiceiurile sale*". Modestia înțeleaptă a acestei concluzii afirmă, deja, un criteriu valabil de filosofie a culturii, într-un moment cînd Europa abia descoperise *Geografia* lui Ptolemeu și pe aceea a lui Strabon *. Pînă atunci, întocmai ca gospodăriile medievale cu circuit închis, își ajungea sieși, și putem invoca un izolaționism european explicabil, firește, prin stadiul respectiv al civilizației sale. Puțini călători temerari ca Marco Polo sau călugărul franciscan Ruysbroeck (secolele XII—XIII) se avîntau dincolo de fruntariile continentului nostru, iar relatările lor împodobesc realitățile văzute cu cele mai năstrușnice născociri ale fanteziei. Pentru omul Evului Mediu, imaginea lumii de dincolo de Europa îmbracă aspecte miraculoase și terifiante. Marea, se știe doar, leagăn de monștri infernali — caracatițe cu păduri de brațe, *behemoți* și *leviatani* care-ți înghit o corabie ca pe un sîmbure — la ecuator, clocotește; la antipozi — cînd se admite totuși presupenerea că pămîntul ar fi sferic — viața este oricum imposibilă, căci e de neconceput ca oamenii să poată trăi umblînd în mîini. Așa cum încredințează memorialele unor călători cu multă imaginație, ca faimosul Sir John Mandeville, pe numele său adevărat Jean de Bourgogne (către 1360), lumile celelalte sînt ori înfricoșător de pustii, ori populate cu făpturi ca *monoculii*, *sciapozii*, *blemii*, *pigmeii*, *cinocefalii*, *gastrocefalii*, *astomii* ș.a.m.d., nu mai puțin extravagante decît *akephaloii* lui Herodot, care, ca orice grec din antichitate, considera barbar tot ce nu-i grecesc. Europenii moștenesc această optică și *nu totdeauna* cu îndreptățire. „*Am văzut odată printre noi*, tot Montaigne spune mai tîrziu, *niște oameni aduși pe mare din*

---

* Prima traducere în limba latină a *Geografiei* lui Ptolemeu este aceea a lui Jacobus Angelus, care în 1409 i-o oferă ca omagiu Papei Alexandru V; traducerea latină a *Geografiei* lui Strabon, redescoperit și el, după ce tot Evul Mediu l-a ignorat, este publicată, tot la Roma, în 1470.

țări depărtate, și pentru că nu le pricepeam deloc graiul, nici felul și purtarea lor, de altminteri, iar portul le era cu totul deosebit de al nostru, care dintre noi nu-i socotea sălbatici și asemenea dobitoacelor?" (Eseuri, II, XII).

În a sa admirabilă istorie a fricilor occidentale * Jean Delumeau clasifică depărtarea (le lointain) ca unul dintre factorii deloc neglijabili ai fricii. Străinul deci, omul care vine de *altundeva*, omul care vine de *departe*, apare mai totdeauna drept dușman. În secolul al XI-lea, bizantinul Kekaumenos recomandă: „*Dacă un străin vine în orașul tău, se împrietenește cu tine și se înțelege cu tine să nu te încrezi în el: dimpotrivă, tocmai atunci trebuie să te păzești*". Neîncrederii față de tot ce este extraeuropean îi corespunde, în interiorul continentului, ostilitatea mutuală dintre diversele comunități naționale. Cum îi vede un francuz pe ceilalți europeni aflăm dintr-o *Carte a descrierii țărilor* (*Livre de la description des pays*, către 1450) scrisă de un oarecare Gilles Le Bouvier. Astfel, englezii sînt „cruzi și sîngeroși", elvețienii „cruzi și grosolani", scandinavii și polonezii „oameni cumpliți și apucați", napolitanii „necioplți și grosolani și răi catolici și mari păcătoși" etc. Nu încape îndoială că nici părerile celor pomeniți nu trebuie să fi fost mai blînde față de francezi. Bineînțeles sîntem încă departe de lumea atît de armonioasă a zilelor noastre!!!

Declanșînd o mutație geografică fără precedent, Renașterea abia întredeschide, totuși, perspectiva unei optici planetare, dar dacă este adevărat că rațiunile acestei mutații sînt în primul rînd conchista și comerțul, nu-i mai puțin adevărat că ea începe să redimensioneze orizontul cunoașterii, îndreptățindu-l pe același Montaigne să afirme implicit principiul relativității culturilor: „*Să ne înțelegem, dacă Ptolemeu a greșit odinioară, bizuindu-se pe judecata sa, nu ar fi o prostie să mă încred în ce spun aceștia* (adică savanții epocii sale — n.n.) *și dacă nu-i mai*

* *Frica în Occident (secolele XIV—XVIII)*, ed. Meridiane, 1986. De aici și citările din Kekaumenos și Gilles Le Bouvier.

aproape de adevăr că acest mare trup pe care noi îl chemăm lumea este cu totul altceva decît îl gîndim". (II, XII, trad. M.S.). Dar Montaigne nu-i filosof al culturii, ci moralist, informaţiile privitoare la noile lumi proaspăt descoperite îi vor sluji pentru a imagina prin ele o idealitate morală scutită de viciile propriei sale lumi, „canibalii" săi devenind astfel strămoşii „bunului sălbatic" adorat de filosofii de mai tîrziu cu nostalgia subsecventă a unui Paradis pierdut, a Edenului primordial. Moralist este şi Thomas Morus, şi chiar dacă spaţiul *Utopiei* sale este pur mental, însuşi impulsul de a proiecta un astfel de *nicăieri* n-ar fi fost posibil, credem, într-un cadru geografic închis. E de reţinut, de altfel, că ilustrul visător de lumi perfecte deţinea, cum s-ar spune, acţiuni la Casa Indiilor din Anvers, iar ideea Utopiei i-ar fi dat-o un matelot portughez. Numai că Morus nu avea curiozităţi culturologice, ideea existenţei altor lumii fiindu-i doar pretext pentru a confecţiona un ideal sufocant şi imposibil, cu parfum de penitenciar model straşnic dezinfectat. Un moralist protestatar este călugărul monden Bartolomeo de Las Casas (1474—1566), care îi aseamănă pe locuitorii noilor lumi cu nişte „oi blînde şi deosebit de bine înzestrate de suveranul creator", printre care spaniolii năvălitori s-au năpustit „precum lupii, tigrii sau leii sîngeroşi şi hămesiţi". Printr-o optică de moralist se întreabă şi poetul Ronsard dacă europenii au dreptul să-i molipsească pe indieni cu viciile lor.

Literatura îşi anexează şi ea noile lumi — la modul eroic, la modul pitoresc şi exotic, la modul miraculos . . . Medor, unul dintre eroii lui Ariosto din *Orlando furiosul*, ajunge rege al Cathayului; contaminaţi de moda călătoriilor, eroii lui Rabelais sînt şi ei mari călători porniţi în căutarea „Divinei Butelci"; pentru Camoëns, descrierea, în *Lusiada*, a expediţiei lui Vasco da Gama este prilejul de-a compune un înflăcărat imn patriotic la adresa eroismului portughez şi, deopotrivă, o adevărată enciclopedie a tărîmurilor exotice pe care le cunoaşte, cu miresmele, culorile, vegetaţiile şi formele lor insolite: „*Cercetează puzderia insulelor răz-*

leţite pe mările Orientului, Timorul şi Ternata cu muntele-i învăpăiat zvîrlind spre ceruri flăcări unduioase. Vei zări copacii care poartă arzătorul cuişor cumpărat de portughezi cu preţ de sînge . . ."; în *Araucana*, Ercilla dezvoltă mai ales un cadru poetic. *Istoria generală a lucrurilor din Noua-Spanie*, principal izvor de cunoaştere a civilizaţiei aztece, scrisă de călugărul franciscan Bernardino de Sahagún (1500—1590), ne pune în faţa unei opere realizate, ai spune, cu procedeele etnografului modern, care lucrează pe bază de chestionare sistematice şi discuţii cotidiene cu subiecţi aleşi pe criterii foarte precise. Impresionanta cercetare a lui Sahagún n-are însă drept obiect descoperirea unei structuri mentale autonome, ci, operînd cu conceptele europeanului catolic, el vrea să demonstreze *similaritatea* identităţii umane, a aztecilor cu cea a europenilor; ca atare, faptul că n-au ajuns la adevăr — adevărul bisericii sale — se explică prin aceea că n-au beneficiat *încă* de misterul Revelaţiei creştine, fiind totuşi apţi, în consecinţă, de a fi încorporaţi în rîndurile dreptcredincioşilor catolici.

Există, de asemenea, o literatură istorică alcătuită din memorialistica foştilor combatanţi prin diversele lumi noi, căci şi pe atunci foştii combatanţi obişnuiau să-şi scrie memoriile, întotdeauna *veridice*, bineînţeles. O *Istorie veridică a cucerii Noii-Spanii*, scrie, de pildă, Bernal Diaz del Castillo (1495—1584). Deşi ea stăruie asupra faptelor şi vieţii cuceritorilor, cît se poate de captivant, de altminteri, lumea celor cuceriţi nu este nici ea omisă. Şi această enumerare posibilă e nesfîrşită . . .

Dacă multe reacţii faţă de *barbarii* noilor lumi exprimă o simpatie şi-o înţelegere susceptibile în a-i transforma în modele, şi adeverind chiar, odată depăşită o anumită limită, propensiunea europeanului pentru acea stranie mistică a barbarului cultivată uneori pînă la un soi de sadomasochism sartrian, denigrator sistematic al tuturor valorilor Europei, altele, dimpotrivă, privesc *barbarul* ca pe un purtător al tuturor metehnelor omeneşti. Astfel, poate mînat şi de aspiraţia confuză a unei

autopurificări, europeanul face din barbar un țap ispășitor al subconștientului său, transferînd asupra lui propriile-i păcate. Sau îl utilizează pur și simplu ca termen de comparație în argumentarea superiorității sale. Prin definirea negativă a valorilor europene, „bunului sălbatic" îi corespunde, simetric, un sălbatic rău, care își găsește întruchiparea literară chiar în eroul unui mare cititor al lui Montaigne. În Caliban, hidoasa odraslă a vrăjitoarei Sycorax, de pe insula *Furtunii*, Shakespeare ilustrează cu satisfacție un nivel de spiritualitate și de civilizație pe care europeanul Prospero l-a depășit de mult. „*Rob hidos*, i se adresează acestuia Prospero, *îndărătnic la orice bine și pus doar pe blestemății, m-am milostivit de tine, mi-am dat osteneala să te-nvăț să vorbești, să-ți arăt mereu ba una ba alta; cînd tu însuți — sălbătăciune! — nu-ți știai singur gîndul, cînd umblai ca o jivină, eu te-am înzestrat cu grai ca să poți da glas vrerilor tale. Dar năravul tău scîrbavnic, deși ai învățat cîte ceva, tot nesuferit rămînea firilor drepte; . . .*" Barbarul Caliban este anti-destinul civilizatului Prospero.

Iată, așadar, unele efecte ale impactului produs în conștiința europeanului de revelația pluralității lumilor umane. Se vede însă că, în ciuda amploarei descoperirilor geografice și a ritmului rapid în care se produc, ele nu determină, în fond ,o schimbare radicală de optică a omului european, o ieșire din sfera lui culturală. Cum afirmă un istoric-geograf din zilele noastre, Numa Broc, „*În ciuda a ceea ce s-a putut spune despre caracterul universal al savanților Renașterii, ei rămîn de fapt legați de-o știință livrească ce-i face să prefere mărturiei cutărui sau cutărui contemporan de-al lor, opinia lui Aristotel sau a lui Strabon. Concepem că, pentru geografie, acest divorț sau această lipsă de circulație între teorie și practică este deosebit de grav, și-i sigur că geografii umaniști n-au folosit din plin toate documentele la care ar fi putut avea acces . . .*"

Dintr-una într-alta, de la geografi la filosofi, rezultă deci accesul închis pentru omul Renașterii la cunoașterea omului, ca să spunem așa, global. Cauzele acestei opacități, în argumentarea lui Numa

Broc sînt: sentimentul de superioritate al intelectualului, disprețul umanistului față de călătorii inculți, îndeobește marinari, soldați și negustori, dar mai ales un *„blocaj epistemologic al savantului pre-cartezian, care preferă întotdeauna glosei, discuției teoretice, autorității, critica, experiența personală și readucerea dureroasă în discuție a certitudinilor dobîndite"* .* A invoca însă un asemenea blocaj epistemologic înseamnă a judeca lucrurile din interiorul unui sistem de referințe al secolului XX și a atribui prematur celor judecați o atitudine deliberată de refuz în știința anevoioasă și îndelungată a cunoașterii omului. Ca și cum acești savanți ar fi avut o alternativă, ca și cum ar fi deținut instrumentarul unui culturolog modern și n-ar fi vrut pur și simplu să-l folosească, sau ceva anume ar fi determinat, în ciuda mersului firesc al lucrurilor, un astfel de blocaj. Că un fenomen nu se produce pentru că nu s-au întrunit condițiile necesare producerii lui este un truism. Vor trebui două secole de acumulări, de trieri și de sistematizări de date, grație cărora să ia naștere și să se dezvolte ramuri noi ale științelor omului. Acestea, la rîndul lor, vor avea ca efect acea mutație corespunzătoare și inevitabilă de la conștiința europocentristă la o conștiință planetară, pe baza ideii unui om fundamental, a cărui alcătuire teoretică înglobează, fără ierarhizări, structuri mentale diferențiate și în mod ideal solidare întru afirmarea, pe întinsul întregului pămînt, a demnității condiției umane. Dar în acest sens, drumul cunoașterii nu s-a încheiat și orice mărturie este prețioasă pentru ca noi să ajungem, încet-încet, să-i vedem adevărat pe ceilalți, iar ceilalți pe noi, fără să numim barbarie ceea ce nu stă în obiceiurile fiecăruia.

---

* Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance* (1420—1620), Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.

PRAGUL FANTASTICULUI

O încercare de a fixa coordonatele fantasticului implică riscuri şi capcane la tot pasul. Orice afirmaţie e susceptibilă de retractări, rectificări şi nuanţări în raport cu criteriile de interpretare, căci universul fascinant al fantasticului este extrem de vast, iar graniţele sale sînt amăgitoare şi nestatornice. Aşa se explică varietatea teoretizărilor propuse de cei care s-au aventurat în explorarea sa, pornind de la premisa — obligatorie — că fantasticul reprezintă o dimensiune esenţială a artei. Pentru a delimita fantasticul, e necesară, în primul rînd, aflarea unui punct fix, a acelui termen de raportare util în a susţine eşafodul oricărei ipoteze. Ni-l oferă chiar unul dintre cei mai mari creatori de fantastic, Goya, în comentariul atît de des invocat al celui de al 43-lea *Capriciu*: „*Fantezia lipsită de raţiune zămisleşte monştri; îmbinate, ele naşc adevăraţi artişti şi făptuiesc minuni*". Imaginea bărbatului adormit pe care îl împresoară hidoase năluciri este o metaforă ce îşi prelungeşte semnificaţia pe tot parcursul artei europene pentru că, în ciuda infuziunilor care au diversificat şi nuanţat spiritul civilizaţiei dezvoltate pe teritoriul Europei, principiul său director şi regenerator a fost şi rămîne spiritul raţionalist moştenit de la antichitatea grecească. Închipuindu-l ca un fluviu ce străbate timpul european, el a cunoscut , e drept, momente cînd aluviuni străine şi diverse i-au

îngreunat cursul ori l-au îngropat în albii subterane, dar fără a-l secătui vreodată.

În lumina acestei realităţi s-a constituit şi se justifică antinomia *Occident-Orient*, fără ca această opoziţie să implice o ierarhizare şi nici o delimitare absolută. Este vorba de două atitudini spirituale teoretic distincte, rezultînd dintr-un complex de determinări, şi care au ajuns adeseori, prin contactele stabilite de-a lungul istoriei, să se interfereze şi să creeze sinteze esenţiale în cultura umană. Ele exprimă structuri psihologice şi organizări mentale specifice şi, ca atare, sisteme aperceptive ce explică la rîndul lor natura unor relaţii deosebite ale omului cu Universul.

Între gîndirea Orientului şi cea a Occidentului există, cum spune André Malraux, „*o deosebire de direcţie*". Faţă de spiritul occidental, care vrea să fixeze o „*imagine inteligibilă*" a lumii şi „*s-o supună*", „*spiritul oriental, dimpotrivă, nu acordă nici o valoare omului în sine; el caută să afle în mişcările lumii gîndurile care îi vor permite să rupă ataşele omeneşti*". În concluzie: „*dacă unul vrea să aducă lumea omului, celălalt propune omul drept ofrandă lumii. . .*" *

Cele mai importante concepţii din gîndirea orientală ilustrează această atitudine. Pentru gînditorul budhist, realitatea este aparenţă înşelătoare (*maya*), pe care înţeleptul trebuie s-o depăşească pentru a se integra în *samsara*, oceanul în necontenită desfăşurare al Vieţii universale. Cînd învăţătura lui Vishnu va considera universul drept o creaţie a divinităţii, aceasta nu va modifica relaţia artistului cu realitatea, arta avînd şi ea menirea să străpungă aparenţa şi nu s-o fixeze, căci artistul, el însuşi un înţelept, se socoate doar: „*instrumentul unei comunicări între omenesc şi acea Viaţă iraţională a Universului*". ** Artistul este aşadar un intermediar; imaginile create de el trebuie să comunice „*Viaţa iraţională a Universului*" şi, într-un fel, îl exclud ca entitate creatoare individuală. Ele sînt simboluri. Ca atare, am putea spune că artistul

---

* André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, Skira, 1945

** René Huyghe, *L'Art et l'Ame*, Flammarion, 1960.

oriental nu constrînge opera ci i se supune, urmînd principii și canoane tradiționale, pentru ca să devină astfel *cale de acces* la adevărurile Spiritului. Afirmînd de asemenea irealitatea vizibilului, în China, taoismul susține aceeași optică. „*Atunci cînd spiritul e calm*, spune înțeleptul taoist Chung-tse, *el devine oglinda Universului, reflexul Creațiunii.*" Un poem din secolul al XII-lea rezumă lapidar menirea artistului potrivit principiului enunțat de Chung-tse: „*Arta naște ceva de dincolo de forma lucrurilor, deși însemnătatea ei constă în a păstra forma lucrurilor*". *

Potrivit mentalității și opticii orientalului, arta înseamnă contemplație și comunicare, și o strălucită ilustrare în acest sens o constituie întreaga pictură din epoca Song, în ale cărei *peisaje metafizice* natura e văzută ca o ființă însuflețită în care artistul caută să se integreze: „*Există*, scrie Kuo Hsi în Tratatul său despre sensul picturii, *peisaje în care putem călători, peisaje pe care le putem contempla, peisaje în care putem hoinări, peisaje în care putem locui . . .*" **

Atitudinea europeană, în schimb, afirmă o concepție artistică opusă, activistă, căci europeanul caută să stăpînească formele și să le organizeze prin voință, ideea de civilizație fiind în genere supusă celei de ordine.

Orgolios, omul civilizației grecești se situează în centrul Universului; el nu acceptă să participe despuiat de propriul său eu la Viața Universală, ci s-o stăpînească și s-o dirijeze. „*Omul, rostește* corul din *Antigona* lui Sofocle, *este cea mai mare dintre toate minunile.*" Nu zeii fac pe om după chipul și asemănarea lor, ci omul plăsmuiește zeii după chipul și asemănarea sa. Refuzînd rolul de copie, umilă, el îi înfruntă și, învins ,nu devine sclavul lor. Gîndirea Occidentului antic este antropocentristă și, folosind concepte ulterior stabilite, clasicistă, ceea ce ne-ar îngădui să vedem în Orient fața

---

* Cf. Marcel Brion, *L'Oeil, l'Esprit et la Main du Peintre*, Plon, 1966.

** Cf. Marcel Brion, *op. cit.*

romantică a omului universal. Prin această optică, relația Om-Univers este delimitativă și antagonică, Universul trebuind să fie supus și organizat în raport cu acela care este proclamat de Protagoras din Abdera drept „*măsura tuturor lucrurilor*": omul.

Gîndirea antică ne oferă astfel o lume obiectivă și cognoscibilă în care realitatea nu-i amăgitoare aparență și unde omul se complace în propria lui entitate, refractar la transcendență. Rolul divinității e să-l reprezinte, în grandios, cu calitățile și chiar cu imperfecțiunile sale foarte *omenești*. Dacă orientalul năzuiește, animat de un elan panteist, la o contopire cu universul irațional, occidentalul vrea să-și afirme supremația. Primul se împlinește abolind individul, celălalt afirmîndu-l, exaltîndu-l, în raport cu un model divin a cărui esență este „*frumoasă, înțeleaptă și bună, și în toate chipurile încă . . .*" *

În ciuda complexității sale nu lipsită de contradicții — și aceastea datorate tocmai infiltrărilor orientale — gîndirea antichității grecești pornește de la examinarea obiectivă a naturii pe care o abstractizează în idei, cristalizînd, în domeniul estetic ceea ce se va numi *clasicism* mai tîrziu. În imaginile sale, arta elină disciplinează natura cu ajutorul gîndirii și ajunge la un echilibru rezonabil între percepțiile simțurilor și exigențele spiritului, între realism și idealism, echilibru exprimat în conceptul de *frumos ideal*. Platon și Aristotel marchează momentele esențiale ale filosofiei grecești.

Chiar dacă Platon nu considera frumosul ca proprietate a invenției omenești, ci expresie secundă a formelor universului, judecarea frumosului se face, totuși, în raport cu valorile foarte omenești care decurg, pentru noi, în mod logic, dintr-un efort de observare și de cunoaștere omenească a universului. Ele se numesc *ordine, măsură, proporție, consonanță, armonie*. Or, simpla enunțare a unor principii canonice presupune organizarea rațională a reprezentării artistice și, deci, *stăpînirea* ei. Ca argu-

* Platon, *Faidros* (Din selecția de texte cuprinsă în *Istoria esteticii* de W. Tatarkiewicz, trad. de Sorin Mărculescu, Meridiane, 1978).

ment în acest sens se impune chiar separarea pe care o face Platon cînd vorbeşte de poezie, considerînd-o din perspectiva unui statut creator deosebit, pusă sub semnul *inspiraţiei*, *al puterii divine*, poeţii fiind *oameni cu minţile rătăcite*" *, nişte „*ieşiţi din minţi*" **. La Aristotel, conştiinţa unui revers iraţional al artei şi totodată refuzul lui se afirmă şi mai declarat. El cere ca în înlănţuirea faptelor poetul să urmărească *verosimilul sau necesarul*, iar în funcţie de aceste criterii să dezvolte o logică a desfăşurării: „*o faptă să urmeze una după alta*". În virtutea acestei exigenţe, Aristotel nu accepta *intervenţia divină*, deci ceea ce este în afara omului: „*În înlănţuirea faptelor*, spune el, *nu trebuie de altminteri să-şi facă loc nici un element iraţional*". ***

Potrivit ideologiei platoniciene, artistul caută frumosul impulsionat de aspiraţia de-a înnobila formele vizibilului şi de-a le apropria prin forţa lui Eros şi-a inspiraţiei, de acele structuri arhetipale din lumea Ideilor, în timp ce gîndirea aristotelică, excluzînd divinul, afirma o concepţie senzualistă potrivit căreia arta este *mimesis*, imitaţie. Academismul şi naturalismul sînt extremele pe care le pot risca aceste direcţii şi le vom regăsi de altfel adeseori pe parcursul artei europene.

Gîndirea raţionalistă a Greciei antice este punctul de plecare şi dimensiunea esenţială în formarea spiritului european, iar ceea ce caracterizează această gîndire, ca şi roadele ei în momentele de plenitudine, sînt măsura şi echilibrul, un cult al formei armonioase întemeiat pe o concepţie a frumosului care şi astăzi, conştient sau nu, determină criteriile noastre de judecată şi rămîne un termen de raportare inevitabil. Creaţia grecească l-a manifestat în mod statornic chiar şi atunci cînd afirma un sentiment tragic al existenţei, căci tragicul trece şi el prin armonie şi frumos. În acest sens, un gînd al lui Camus, nostalgic admirator, într-un secol atît de crispat ca al nostru, al spiritului solar al antichi-

---

* Platon, *Ion* (id.).

** Platon *Faidros* (id.).

*** Aristotel, *Poetica*, XV, trad. de D.M. Pippidi, *Arte poetice*, *Antichitatea*, Univers, 1970.

tăţii mediteraneene, sintetizează exact concluzia pe care ne-am propus-o: „*Gîndirea grecească s-a apărat întotdeauna la adăpostul ideii de limită. Ea n-a împins pînă la capăt nici sacralul, nici raţiunea, ci a luat în considerare totul, echilibrînd umbra cu lumina. Dimpotrivă, Europa noastră, avîntată în cucerirea totalităţii, este fiica excesului.*" * Afirmaţia aceasta a lui Camus este pe deplin întemeiată cînd ne oprim asupra momentelor de criză ale spiritului european, momente cînd, asaltat de curente străine, de obîrşie orientală, raţionalismul abdică aparent şi se retranşează, deschizîndu-se astfel larg porţile fantasticului, căci, inevitabil, insistenţa fantasticului se manifestă în perioade de criză, şi le exprimă. La fel cum abdică aparent şi se retranşează fantasticul însuşi în epocile de afirmare plenară ale spiritului raţionalist, ajungînd totuşi, uneori, să se strecoare insidios chiar acolo unde ne-am aştepta cel mai puţin, în opera lui Rafael bunăoară.

Curentele de gîndire străină ce determină sensibilitatea pentru fantastic pornesc din Orient. Desigur că şi Occidentul se infiltrează la rîndul său în Orient, impune influenţe, determină modificări şi se modifică el însuşi, căci contactele între Europa şi Asia „*nu au lipsit, şi nici schimburile, nici chiar influenţele, de cînd Alexandru a infuzat budhismului antropozofismul divin al grecilor, pînă în secolul al XIX-lea, cînd prestigiul Orientului a început să crească pînă-ntr-atît în Occident, încît Germania, cu Schopenhauer printre alţii, a devenit purtătoarea sa de cuvînt aproape.*"**

Toată cultura helenistică marchează evident aceste schimburi şi influenţe reciproce şi nu întîmplător, cu referire mai ales la manifestarea ei în Europa, s-a încetăţenit expresia de baroc helenistic. Aceasta spre a marca devierea de la echilibrul clasic, pentru că în modalităţile limbajului plastic intervin perturbări menite să exprime un alt sentiment. Şi iarăşi, nu întîmplător, putem depista în această cultură prezenţa fantasticului, dacă n-ar fi să amintim decît propensiunea pentru gigantism.

---

* Albert Camus, *Exilul Elenei*, în vol. *Eseuri*, trad. de Modest Morariu, Univers, 1971.

** René Huyghe, *op. cit.*

Adoptînd forme de cultură occidentală, Orientul introduce în schimb în Europa un alt tip de relaţii ale Omului cu Universul, relaţii altcum nuanţate, firește, faţă de cele din sistemele clasice ale gîndirii orientale, modelate de alte determinante, uneori bastardizate în practici periferice, alteori restructurate de realitatea în care s-au impus, dar care nu se lasă abolită, şi, acceptîndu-le, îşi pregăteşte revanşa.

Cea mai virulentă infuzie orientală în spiritul Occidentului o produce fără îndoială creştinismul. Caracterul amăgitor al vizibilului este violent afirmat. Dar nu mai e vorba de comunicare şi contopire cu lumea, ca în cazul budhismului şi al taoismului, ci de negarea ei radicală în numele transcendenţei. Orientalul aspiră la seninătate, simpatizînd cu viaţa; europeanul convertit la creştinism năzuieşte la o lume de dincolo, cea de aici fiind o piedică, o adversitate ce trebuie anihilată. Grecii o organizau pentru ca s-o umanizeze, s-o înfrumuseţeze, să-i dea înfăţişarea inteligibilă de care vorbea Malraux; creştinii o repudiază. Natura este izgonită, iar omul armonios nu se mai află în centrul lumii. Chipul său e disprețuit, umilit, abhorat; individul trebuie să dispară, să abdice de la el însuşi, căci, odată organizată, noua religie aprigă şi intolerantă, expresie a acelei gîndiri mărginite şi rudimentare tipică tuturor fanatismelor, este prima formă europeană de totalitarism. „*Şi dacă vine cineva la mine*, spune evanghelistul Luca, *şi nu urăşte pe tatăl său şi pe mamă şi pe femeie şi pe copil şi pe fraţi şi pe surori, chiar şi viaţa ea însăşi, nu poate fi ucenicul meu*". Abia spiritul franciscan se va apropia mai tîrziu în mod programat de lumea vizibilului şi-n *Laudele* Sfîntului Francesco din Assisi trebuie să vedem o revanşă de răsunet a spiritului european de fond şi o erezie faţă de ortodoxia creştinismului primitiv.

Prelungind simbolismul de tip oriental, dar adaptat, iraţionalismul creştin dezvoltă o artă abstractizantă, imaginea avînd menirea să exprime transcendenţa şi devenind astfel vehicolul revelaţiei. Către secolul al V-lea, Pseudo Denis Areopagitul

va slăvi „*beznа*" care „*scaldă în minunate splendori sufletele lipsite de ochi*" *. Ochiul grecesc, concentrat spre armoniile acestei lumi, este înlocuit cu „*ochiul lăuntric*" al neoplatonicienilor, care preiau şi adaptează în spiritul noii religii idealismul filosofului elin. Dar adeseori acest ochi lăuntric nu va descoperi mîngîierile transcendenţei ci doar spaima, într-o lume care nu corespunde imaginilor consolatoare ale raţiunii, căci existenţa unui Dumnezeu avan naşte în mod firesc spaima, întunericul şi monştri. Raţiunea, care se putea lipsi de zei, zeificîndu-se ea însăşi, devine ineficientă; mai mult chiar: mijloc diavolesc de ispitire. Izgonită sau uitată, ea va adormi lăsînd scenă liberă fantasticului. Acceptîndu-l pe Dumnezeu, omul acceptă implicit principiul său antagonic: Diavolul — „*maimuţa lui Dumnezeu*" — mult mai inventiv şi mai prezent, dispensator al tuturor spaimelor, maestru neîntrecut în născocirea de monştri meniţi să ia totul în derîdere, cu care împînzeşte natura, îi strecoară perfid în făpturile însufleţite, în lucruri ca şi în sufletul îngrozit al omului. Etichetarea Evului Mediu drept o epocă de totală beznă obscurantistă este o teză de mult depăşită pentru că această epocă gestează revanşa spectaculoasă a spiritului raţionalist care este Renaşterea. În convulsiile sale putem urmări eforturile raţiunii de a ieşi iar la suprafaţă printr-o adaptare la condiţiile inexorabile ale istoriei, şi este consolator să constaţi că nici un întuneric nu poate rezista la nesfîrşit, că orice forţă opresivă conţine în ea însăşi, potrivit unei dialectici infailibile, germenii propriei sale distrugeri . . .

Dar chiar în cadrul creştinismului, o analiză mai amplă şi mai sistematică ar impune nuanţări pe care încercarea de faţă, propunînd mai degrabă o schemă generală, nu şi le poate îngădui. Cucerind Europa, noua religie este cucerită la rîndul ei, într-atît e de adevărat că ceea ce aservim ne înrobeşte. Ea se europenizează treptat, îşi şlefuieşte asperităţile şi preia din substanţa spiritului antichităţii. Este un proces subtil de întrepătrunderi ce

* René Huyghe, *op. cit.*

marchează etape distincte în evoluția ei. Există un contrast evident între intransigența dogmatică a creștinismului evanghelic și sincretismele atît de eteroclite propuse de soluțiile gnostice, prin care temele creștine asimilează formule și cadre ale gîndirii Greciei, elemente din mitologia sa precum și din alte diverse religii. Deja, în secolul al II-lea e.n., de exemplu, teologii purtau discuții pentru a fixa cea mai adecvată reprezentare a lui Cristos. Sfîntul Chiril și Sfîntul Justin susțineau că pentru a da semnificația deplină a întrupării sale, Cristos trebuie să aibă o înfățișare abjectă și respingătoare. El este, după Sfîntul Chiril, „*Cel mai hidos dintre fiii oamenilor*". Partizanii frumuseții lui Cristos, Sfîntul Bernard printre alții, au reacționat împotriva acestei viziuni „expresioniste", răspunzînd: „*Dacă nu-i frumos, înseamnă că nu-i Dumnezeu.*" Victoria lor este victoria spiritului grecesc *, a *frumosului clasic*. De aici s-ar putea deschide o paranteză amplă a funcției *urîtului* ca o categorie estetică preferată în reprezentările artei fantastice tocmai pentru expresivitatea lui șocantă și insolită, care oferă fanteziei posibilități nelimitate. „*Dacă vom observa căderea, în creștinism*, remarca Jean Grenier, *căderea distruge frumusețea* (în viziunea ei grecească, firește — n.n.). *Lucifer trecea drept cel mai frumos dintre îngeri, iată-l pe cel mai frumos dintre îngeri devenind cel mai hidos . . .*" ** *Căderii* biblice îi corespunde o cădere, ca să spunem așa, estetică, firească pentru un creștin, dar pentru un grec șocantă: „*E oare diformitatea altceva decît prezența lipsei de măsură care e totdeauna urîtă?* *** se întreba retoric Platon.

Și penetrația spiritului grecesc trebuie căutată, de asemenea, în etapa următoare, pînă la Sfîntul Augustin, în neoplatonismul lui Plotin care propune o latură rațională ce nu refuză o lume inteligibilă și în care își află ecou sentimentul grecesc

---

* cf. Albert Camus, *Caiete*, trad. de Modest Morariu, Univers 1971.

** Jean Grenier, *Arta și problemele ei*, trad. de Modest Morariu, Meridiane, 1974.

*** Platon, *Sofistul*, (W. Tatarkiewicz, *op. cit.*).

de aderare la natură. „*Iată*, afirmă Plotin referindu-se la umanitarismul creştin, *oameni ce nu se dau indărăt să numească fraţi pe cei mai josnici dintre ei, dar nu găsesc de cuviinţă să acorde acest nume soarelui, stelelor de pe cer . . .*" * Sînt cuvinte ce propun spiritul şi tonul de mai tîrziu al *Laudelor* lui Francesco din Assisi.

Legăturile cu spiritul antichităţii nu se rupseseră aşadar; ele răzbat în continuare din aluviunile depozitate de migraţiile barbare în arhitectura merovingiană, bunăoară, se dezvoltă apoi odată cu renaşterea carolingiană prelungită cu perioada culturii romanice, care ţine la rîndul ei pînă către mijlocul secolului al XII-lea. Dar firele sînt încă ascunse. Este explicabil că în arta romanică teratologia importată din Orient cunoaşte o mare înflorire. Făpturile monstruoase întregesc un bestiar fantastic extrem de bogat ce duce gîndul, prin contrast, la figuraţia animalieră din arta grecească, unde singurul animal cu drept de cetate este calul, pentru frumuseţea lui nobilă. Pentru ochiul şi mentalitatea europeană, toţi aceşti monştri populează fantasticul, căci ei îşi modifică semnificaţia originară, ignorată, devenind întruchipările forţelor negre ale lumii de dincolo. Redescoperirea din ce în ce mai insistentă a figuraţiei umane, în comparaţie cu imagistica paleo-creştină, marchează desigur un progres, dar cît de departe sîntem încă de frumosul ideal şi cît de uşor putem acorda valori fantastice acestei figuraţii în care abstracţionismul bizantinizant se împleteşte cu ceea ce am putea numi astăzi desfigurare de tip expresionist.

Aproape antitetic, goticul izgoneşte teratologicul; acesta mai dăinuieşte ca reminiscenţă doar, căci arta se apropie de realitate şi acceptă formele vizibile ale vieţii.

Dacă pînă acum ideologia creştină era dominată de figura Sfîntului Augustin (354—430) şi sta sub semnul idealismului platonician, odată cu Thomas d'Acvino, care preia gîndirea aristotelică, ea mar-

* Cf. Albert Camus, *Între Plotin şi Sfîntul Augustin*, în vol. *Eseuri*, Univers, 1971.

chează un pas înainte în favoarea raţiunii, şi apoi încă unul prin triumful filosofilor nominalişti. Aceştia afirmă existenţa reală a lucrurilor individuale, în opoziţie cu „*realiştii*" care, continuînd idealismul platonician, susţineau realitatea noţiunilor generale (*universalia*), anterioare lucrurilor individuale. Arta îşi va sincroniza evoluţia realistă, în accepţia nominalistă bineînţeles. Este momentul amintit cînd se dezvoltă spiritul franciscan ilustrat de Cimabue şi, după el, cu evidenţă marcată şi strălucire, de Giotto.

Dar iată că un nou amurg îşi îngroaşă umbrele odată cu sfîrşitul Evului Mediu, amurg în care sufletul medieval agonizează cu violente convulsiuni. Secolul al XV-lea punctează o nouă criză morală a Europei şi, ca atare, o anemiere a puterilor raţiunii ce deschide iarăşi, larg, porţile fantasticului. Dacă „*în secolul XIII arta se adresează inteligenţei*, constată Emile Mâle, *în secolele XIV şi XV ea glăsuieşte sensibilităţii*," * iar sensibilitatea este mai puţin înclinată să asculte vocile raţiunii şi mult mai ispitită de excese. „*Gîndirea religioasă*, spune Johan Huizinga, *nu cunoaşte decît două extreme: să se tînguie de caracterul trecător al celor omeneşti, de sfîrşitul puterii, slavei şi plăcerii, de ofilirea frumuseţii, şi să jubileze pentru mîntuirea sufletului întru veşnică fericire. Tot ce se află între aceste două extreme rămîne neexprimat.*" ** Pesimismul, angoasa, deznădejdea acestei epoci nu cunosc ideea rezonabilă de limită de care vorbea Camus. Obsesia violentă a morţii pentru că „*nici o epocă nu a impus tuturor şi în permanenţă idea morţii cu atîta putere ca secolul a XV-lea,* *** cutremură imaginaţiile înfricoşate de perspectiva trecerii „*dincolo*", neiertătoare precum o exprima şi Villon:

„*Ştiu, mari şi mici, săraci, avuţi,*
Cuminţi, zurbavi, de orice spiţă,
Mireni, prezviteri, mîndri, sluţi,

---

* Emile Mâle, *Arts et Artistes du Moyen Age*, Flammarion, 1968.

** Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, trad. de H.R. Radian, Univers, 1970.

*** Johan Huizinga, *op. cit.*

Inşi mai de rînd şi Domni de viţă,
Şi Doamne mari cu cabaniţă.
Oricum le-a fost în viaţă partea,
Purtînd boglar şi-n păr căiţă,
Îi ia, neosebindu-i, moartea." *

Este epoca dansurilor macabre, a întîlnirilor dintre morţi şi vii (legendă budhistă la origine!) a scheletelor alegorice, a ispitirilor, a judecăţilor de apoi, căci ideea morţii o implică în mod obligatoriu pe aceea de judecată şi osîndă. Şi imaginile osîndei abundă, rezultat parcă al unui sentiment colectiv de culpabilitate. Diavolul, „*care acoperă cu aripile lui negre un pămînt întunecat*" **, găseşte un climat ideal, şi-şi va pune la bătaie toată iscusinţa perversă pentru a se deghiza în mii de feluri, ajungînd să se prăsească monstruos pînă şi cu obiectele cele mai inocente. E semnificativ faptul că marea înflorire a artei fantastice o cunoaşte nordul germanic al Europei, mai depărtat de seninătatea şi de echilibrul mediteranean, în operele unor artişti ca Bosch, Martin Schongauer, Urs Graf, Baldung Grien, Grünewald, Dürer, pînă în zorii secolului al XVI-lea. După un drum lung, plin de meandre, replieri şi aparente abdicări, gîndirea Renaşterii reaşează omul în centrul Universului şi reînvie spectaculos vechile idealuri ale spiritului occidental, exorcizează demonii şi-i izgoneşte în tenebrele lor. Şi chiar dacă ei mai reapar din cînd în cînd, răspîndind umbre ameninţătoare, cu miros de catran şi de pucioasă, Renaşterea se înscrie ca un moment solar în istoria culturii europene şi este firesc ca focarul ei să fie Italia atît de plină de amintirile antichităţii. „*Nu s-ar crede*, constata Poliziano, *că Atena a fost nimicită şi ocupată de barbari, ci că Atena a emigrat la Florenţa cu pămîntul şi avutul ei, iar Florenţa a înghiţit-o*". Dacă Reforma dezvoltă spiritul critic şi implicit conştiinţa individualităţii, pentru că îndrumă credinciosul să cerceteze izvoarele religiei şi stimulează

* *Opurile Magistrului Francois Villon*, în româneşte de Romulus Vulpescu, Editura Tineretului, 1958.

** Johan Huizinga, *op. cit.*

ca atare o artă realistă, Contra-Reforma ce urmează Conciliul din Trento revigorează iraţionalismul credinţei împotriva spiritului raţional şi dezvoltă o artă patetică, somptuoasă, excesivă, fundată pe fervoarea mistică a sentimentelor colective, o artă ce caută *„emoţia şi mişcarea cu orice preţ"* (Burckhardt), şi anume barocul. Nu-i locul aici să expunem teoriile uneori divergente, cu privire la acest curent din punct de vedere istoric, teza de mai sus avînd suficiente temeiuri. În Italia, el apare după etapa manieristă, considerată de unii o formă de prebarochism. Erwin Panofsky, printre alţii, a infirmat această interpretare. Trebuie să admitem însă că sufletul manierist este totuşi un suflet baroc. Oricum, manierismul se integrază şi el într-un fenomen general de criză. Prin insolitul căutărilor sale, prin exces metaforic, exagerare plastică, stridenţe cromatice, el marchează o ruptură faţă de raţionalismul renascentist şi este, de asemenea, susceptibil de alunecări în fantastic. După cum îl defineşte unul dintre adversarii săi din secolul al XVII-lea, abatele Bellori, el este *„idee fantastă bazată pe meşteşug şi nu pe imitaţie"*. Trebuie spus că această criză manienieristă se afirmă şi în restul Europei prin aşa-numitul manierism tîrziu şi însumează artişti în tablourile cărora iraţionalul şi fantasticul îşi găsesc bogate posibilităţi de expresie. El Greco, în secolul al XVI-lea, pictorii Şcolii din Praga se integrează în acest curent.

Revenind la baroc, acesta refuză concepţia ideală a naturii. Pasional şi frenetic, Caravaggio respinge ideea, dar în cazul său barochismul va reprezenta o direcţionare către realism. La vremea lor, teoreticienii barocului militează pentru o artă moralistă, ceea ce exclude, precum afirma Lionello Venturi, posibilitatea dezvoltării critice pozitive. Consecinţa directă este *„încurajarea reprezentării suferinţelor fizice ale martirilor credinţei, menită să suscite o voluptate particulară, ce a fost numită plăcere amestecată cu durere şi bucurie, interpretîndu-se într-un mod nu prea decent catharsisul tragic al lui Aristotel"*.*

* Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art* Flammarion, 1968.

Gîndirea laică, pe de altă parte, generează și ea baroc fantastic, tînăra știință pervertindu-se adeseori în mistagogie. Climatul ce domnea la curtea pragheză a lui Rudolf al II-lea o dovedește cu pitorească elocință. Din nou însă, spiritul raționalist își pregătește revanșa. Tot secolul al XVII-lea este dominat, precum se știe, de gîndirea cartezziană, ce stă la baza clasicismului. În pictură Poussin reintroduce cu severitate controlul rațiunii.

În secolul următor, ofensiva se prelungește în gîndirea iluministă. Un interes crescînd se dezvoltă pentru antichitatea greco-romană, atacînd pe plan artistic terminația rafinată și frivolă a barochismului, care-i rococoul. Idealuri antice resuscită în concepția neoclasicismului inițiat de Mengs și de Winckelmann. În celebrul său *Laocoon* (1766), Lessing refuza artelor vizuale accesul la invizibil reducîndu-le menirea doar la exprimarea frumuseți proporțiilor fizice. În Franța, exponentul idealului neoclasic este Louis David.

Desigur că optica neoclasicismului este excesivă; ea înclină exagerat celălalt taler al balanței și riscă în cele din urmă osificarea în academism.

Prin reacție, romantismul preconizează întoarcerea la Evul Mediu, și numai această preferință indică un tip de spiritualitate complet diferit. *The Gothic Revival* și prerafaeliții în Anglia, nazareenii lui Friedrich Overbeck în Germania, puriștii italieni, primitivismul îndreptat împotriva școlii lui David în Franța, sînt tot atîtea porți deschise unei inspirații ce refuză controlul rațiunii. Familiarele colocvii ale lui Blake cu îngerii și cu spiritele, coșmarurile lui Heinrich Füssli, diabolismul lui Goya marchează momente de dezlănțuire a fantasticului.

Ruskin își exprimă în această epocă rezervele față de Renaștere, reproșează marilor ei maeștri faptul că sînt prea impregnați de spirit antic, cere artei „*să fixeze ceea ce-i fugitiv, să lumineze ceea ce-i de neînțeles, să întruchipeze ceea ce nu are măsură, să imortalizeze lucrurile care nu dăinuie*". Supremul lui

țel este „*tot ce-i infinit și miraculos, și ceea ce omul poate percepe fără să înțeleagă, să iubească fără să definească*".

Simptomatică pentru gîndirea artistică a secolului al XIX-lea este apariția conceptului de *Einfühlung* (intropatie), enunțat de Herder și definit de Robert Vischer (1872). El ar echivala de fapt în modul cel mai apropiat tipul clasic de spiritualitate orientală. Potrivit acestui concept, formele reale devin, prin simpatie, simboluri ale vieții lăuntrice și traduc aspirația panteistă de contopire cu Universul. În această lumină se pot interpreta peisajele vizionare ale lui Caspar David Friedrich, care sînt proiecții ale unor stări interioare.

Rațiunea și-a pierdut adoratorii, atît de zeloși în secolul trecut, încît, proclamînd-o Ființă Supremă, au fost cît pe ce s-o mute în transcendență, oferindu-ne prin exces paradoxul unui raționalism irațional.

"*Vedeți domnilor*, declară sarcastic memorialistul din subterană al lui Dostoievski, *rațiunea e indiscutabil un lucru bun; dar rațiunea nu-i decît rațiune; ea satisface numai însușirea de-a raționa a omului... Eu, de pildă, tind în chipul cel mai firesc să trăiesc pentru a-mi satisface doar capacitatea de a raționa, adică, să zicem, doar a douăzecea parte din întreaga-mi capacitate de a trăi. Ce este rațiunea? Rațiunea știe numai ce-a apucat să afle (unele lucruri poate că n-o să le afle niciodată; chiar dacă asta nu-i o consolare, de ce n-am spune-o?...*" * Această capacitate de a trăi resurse latente, romantismul caută s-o activeze preconizînd multiplicarea individualității cu ajutorul „*paradisurilor artificiale*": alcoolul, tutunul, opiumul, haşişul, care stimulează prospectarea abisurilor lăuntrirce ale omului. Către sfîrșitul secolului, unul dintre reprezentanții simbolismului — care-i tot fenomen romantic, *organizat* —, Odilon Redon, aduce parcă o concluzie a monologului dostoievskian cînd afirmă că „*totul se făptuiește prin supunere docilă la sosirea inconștientului*".

---

* Dostoievski, *Însemnări din subterană*, Opere, IV, trad. de V. Em. Galan și Igor Block, E.L.U., 1968.

Nu-i mai puțin adevărat însă că toată frenezia romantismului nu poate anihila, totuși, o nevoie de stabilitate care se traduce prin nostalgie armoniei și echilibrului clasic ce răzbate bunăoară din cîntecul chinuit al unui Baudelaire, imaginînd, la modul romantic, tărîmul feeric atît de lorainian unde „*totu-i ordine și frumusețe, lux, calm și desfătare*" * și unde fără îndoială mișcarea vrednică de ură nu deplasează conturele *. Pentru a nu mai comenta tezismul raționalist cu care își încheie cariera poetică exaltatul Lautréamont, unul dintre părinții revendicați ai suprarealismului.

Fantasticul secolului nostru se dezvoltă la scara tragediilor care îl cutremură. În acest secol în care seismele sociale au generat concepții totalitariste și genocide, acoperind fizionomia individuală a omului cu o mască de suferință modelată de cele mai crîncene războaie ale istoriei, cînd gîndirea deznădăjduită comunică un sentiment al absurdului într-o lume ce întîmpină apelul omenesc cu o tăcere irațională ***, cînd noii idoli abstracți ai celor mai bizare curente ideologice pretind sîngeroase ofrande, căci, „*călăii de astăzi, o știe fiecare, sînt umaniștii*" ****, cînd evoluția rapidă a științei, încărcată adeseori cu negre amenințări, modifică de la o zi la alta raporturile omului cu Universul, posibilitățile fantasticului se lărgesc în mod considerabil. În artă, diversele curente printre care cele mai importante sînt expresionismul și suprarealismul prelungesc sensibilitatea de tip romantic și susțin înclinările felurit nuanțate ale viziunii fantastice. În mod paradoxal — aparent — tocmai descoperirile gîndirii eliberează demonii secolului nostru deghizîndu-i în veșminte noi, dar care nu le pot ascunde trăsăturile de rudenie cu străbunii lor din iconografia tradițională. Sînt poate niște

---

* Baudelaire, *Invitation au voyage.*

** „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*" (*Hymne à la Beauté*)

*** „L'absurde nait de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde", Albert Camus, *Le Mythe de sisiph.*

**** Albert Camus, *Reflecții despre ghilotină*, în Eseuri, Univers, 1971.

demoni mai complecşi, pe măsura complexităţii omului contemporan asaltat de atîtea probleme, şi, uneori, să recunoaştem, exagerat de cazuişti. Minotaurii lui Picasso, avortonii setoşi de identitate umană ai lui Bacon, jivinele metalice ale lui Lynn Chadwick, demonii de-o sarcastică jovialitate ai lui Miró, ciudatele triburi ale lui Yves Tanguy, sfincşii femele ale Leonorei Fini compun un bestiar ce traduce sumbre obsesii. Toţi aceşti demoni apar şi dispar într-o succesiune năucitoare, căci marea voluptate a „*diavolului*" este mobilitatea, principiul opus stabilităţii clasice, veşnica febră novatoare, neastîmpărul căutător de noi formule, care nu dispreţuieşte nici satisfacţiile frivole ale mondenităţii. Dar sarabanda lor plină de rumori nu acoperă vocile raţiunii. Şi dacă putem considera epoca noastră drept o epocă de criză, nu trebuie să uităm că, aşa cum s-a întîmplat în ajunul Renaşterii, asemenea intermedii convulsionate creează, potrivit unei dialectici inexorabile, climatul necesar unor germinaţii pline de promisiuni. În această dualitate se implică în mod obligatoriu prezenţa fantasticului, căci fantasticul hazardează imagini ale necunoscutului cu tulburătoarele sale probleme, pe care luciditatea raţiunii le va dezlega.

În eseul său despre baroc (*Lo Barroco*, 1935), devenit piesă de referinţă, Eugenio d'Ors reînvie un concept provenind din neoplatonism şi folosit mai ales de teologii alexandrini: acela de *eon*. „*Pentru alexandrini, un eon înseamna o categorie care în ciuda caracterului ei metafizic, adică în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie, avea o dezvoltare înscrisă în timp.*" *

Lansînd ipoteza existenţei în cadrul istoriei a unei „*plasme germinative*" prin analogie cu plasma germinativă a fiinţelor organice, „*invariabilă, folosind ca substrat stabil evenimentele omeneşti*", d'Ors conchide: „*Trebuie, în alţi termeni, să se ia în consideraţie, în lanţul succesiunii istorice, unele elemente de constanţă. Să se dea o legitimitate ştinţifică exis-*

* Eugenio d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, trad de Irina Runcan, Meridiane, 1971.

lenței speciilor, existenței tipurilor; în loc să se exagereze, cum se obișnuiește în acest domeniu, importanța contribuțiilor succesive ale noutății" *.

Așa își fundamentează d'Ors teza potrivit căreia barocul nu este doar un stil istoric localizat ci un stil universal de cultură, el fiind una din acele permanențe conținute în *plasma germinativă* a istoriei umane. În dialectica istoriei, *eonul barocului* este principiul opus *eonului clasicismului*. Dacă cel de al doilea semnifică unitatea, primul este „*spirit și stil al dispersiunii, prototip al acelor manifestări poliforme în care credem că distingem în fiecare zi mai ales prezența unui numitor comun, revelația secretului ce aparține unei anumite constante umane*". În continuare, Eugenio d'Ors invocă teza profesorului Pierre Janet care „*studiind personalitatea umană și perturbările sale arată pînă la ce punct stadiul de cenestezie, adică de conștiință a unității, este precar în om și cît de frecventă e tendința spre dezagregare mentală cînd tonusul vital slăbește*", pentru a întregi: „*stările patologice de pierdere sau de dedublare a personalității, de conștiință alternativă etc., există deja în germen cînd acel stadiu superior pe care l-am putea denumi stadiul conștiinței clasice este deprimat dînd curs liber unei înfloriri multiple și vicioase, substituire barocă a celui unic. (. . .) Weltgeist-ul are de asemenea tonusul său și grade mai ridicate sau mai coborîte ale acestui tonus. Cînd starea umanității este tonică, se impune «eonul» clasicismului; cînd tonicitatea slăbește pe primul loc trece «eonul» Barocului. Primul produce în morfologie un fel de cenestezie; al doilea se abandonează multipolarității sale, ce lasă să se reverse izvoarele bogate și tulburi ale subconștientului. Obiectul creat în primul caz are un contur și un centru; în al doilea caz e continuu și multipolar, îi lipsește un contur propriu și este supus unei atracții situate în afara lui*".

Încercînd să delimităm, într-o schemă foarte generală, momentele de intensitate ale imaginației fantastice, constatăm că ele coincid cu momentele de criză, cînd tonusul *Weltgeist*-ului este mai

---

* Eugenio d'Ors *op. cit.* (ca și citatele ce urmează).

anemiat, anemiere produsă de grefarea pe organismul occidental a unor modalităţi de simţire şi de gîndire îndeobşte exotice. Putem vorbi astfel de un fantastic alexandrin, de anume tipuri de fantastic medieval, de un fantastic manierist, baroc, romantic expresionist, suprarealist ş.a.m.d. Dar indiferent de modalitatea plastică a diferitelor tipuri de fantastic, ele dau expresie după părerea noastră aceluiaşi *eon*: al barocului. Cum desfăşurarea istoriei ilustrează confruntarea permanentă a celor doi *eoni*, categoriile dialectice ale acestei confruntări pot fi regăsite departe în timp în gîndirea maniheistă, şi mai departe încă, în primele relaţii pe care Omul le statorniceşte cu Universul. Determinînd exact aceste relaţii, el caută să-şi împlinească necesitatea consubstanţială de unitate. Răubine, întuneric-lumină, demoniac-divin, animalic-uman, pasiune-raţiune, deznădejde-speranţă, tumult-calm, dezordine-organizare, baroc-clasic, iată opoziţiile cu care operează această necesitate. Imaginile artei fantastice sînt întotdeauna incluse în primul termen al acestor binomi. Dar în măsura în care spiritul raţional elucidează problemele generate de aceste antinomii, denumirea de fantastic se menţine doar în perspectiva judecăţii istorice ca o etichetă de specie. Desigur că există probleme ce nu şi-au primit răspunsul şi atunci imaginea fantastică îşi menţine caracterul fantastic intrinsec şi fiorul, generînd totodată noi exprimări. Gîndirea raţională are menirea de a dezlega aceste probleme, pe care de fapt, integral sau pînă la o anumită limită, tot ea le-a adus în dezbatere. În această determinare reciprocă trebuie să vedem însăşi condiţia existenţei noastre sensibile şi gînditoare. Dualitatea permanentă a celor doi *eoni* menţine un echilibru necesar, menit să nu ne dezarmeze ci să ne conserve încrederea. Veşnic pe buza necunoscutului şi veşnic biruindu-l, pentru a descoperi noi necunoscuturi ce urmează a fi limpezite, iată dialectica necesară în drumul spinos al cunoaşterii pentru împlinirea unităţii omului cu lumea, condiţia de a nu renunţa la facultăţile conştiinţei omeneşti, stimulentul energiei noastre exis-

ţenţiale. O lume de certitudine absolută este o utopie necesară; dacă, prin absurd, s-ar realiza, umanitatea ar încremeni sortită unei sclerozări definitive căci, în mod obligatoriu şi permanent

. . . rendre la lumière
supose d'ombre une morne moitié" *

Iar imaginile fantasticului înfăţişează faţa noastră umbrită, care se răsuceşte încet către soare.

---

* Paul Valéry, *Le cimetière marin*, *Poésies*, Gallimard, 1942.

SPIRITUL ROMANTIC

Termen de referinţă esenţial pentru a defini spiritualitatea secolului al XIX-lea, conceptul de romantism este unul dintre cele mai frecvent invocate în judecarea operei de artă în general şi, ca atare, semnificaţia lui deplină nu poate fi înţeleasă doar istorist. Manifestările romantismului depăşesc această delimitare, tot aşa cum aspectele pe care le îmbracă depăşesc şi contrariază definiţiile.

Opus clasicismului, romantismul a acumulat accepţii multiple, adeseori controversate, dar, în ultimă analiză, mai mult sau mai puţin identice. E preferabil, totuşi, să nu vorbim atît despre un curent romantic, cît despre o stare de spirit, istoriceşte foarte difuză, care se integrează într-o atitudine mai generală şi fundamentală. Iniţial, termenul *romantic* era un sinonim pentru pitoresc, straniu, extravagant, absurd, contrazicînd astfel de la bun început orice idee de ordine şi de organizare. Cu timpul, semnificaţia lui se specializează iar cei care îi asigură circulaţia sînt în primul rînd oamenii de litere. Hurd, Joseph şi Thomas Warton, în Anglia secolului al XVIII-lea, îl folosesc pentru a apăra operele lui Spenser, Tasso şi Ariosto împotriva atacurilor criticii neoclasice, apreciind epica „romantică" a acestora, independentă faţă de canoanele clasice. Adesori, chiar la autorii citaţi, el apare ca sinonim pentru gotic şi ca atare îl va folosi în ge-

neral şi Herder în Germania. * Fraţii Schlegel, la rîndul lor, statornicesc şi teoretizează antinomia clasic-romantic pe care, în Franţa, o va prelua doamna de Staël. Istoria bogată şi nuanţată a conceptului, multipolaritatea lui sugerează unor exegeţi teza existenţei unei pluralităţi de romantisme **, ceea ce nu-i modifică însă accepţia esenţială. Cum opozitul statornic al diverselor forme de romantism e clasicismul, ni se pare firesc să căutăm în această pluralitate o unitate de fond, considerînd că orice romantism îşi găseşte originea într-o atitudine comună, divers modulată de apartenenţa la un anumit tip de spiritualitate etnică, de realităţile istorice ale epocii, de climatul social specific, de psihologia individuală a artistului, cum şi de datele particulare ale existenţei sale.

Angajat existenţial în înfruntarea dintre clasic şi romantic, Goethe a caracterizat astfel termenii acestui binom: *Klassisch ist das Gesunde, Romantisch ist das Kranke* (Clasic este ceea ce-i sănătos, romantic este ceea ce-i bolnav). În eseul *Clasicism, romantism, baroc* ***, George Călinescu a dezvoltat sclipitor definiţia lui Goethe. „*Clasicism-romantism*, spune el, *sînt două tipuri ideale*, inexistente *practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă. Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, normal* (*slujind drept normă altora*), *deci* canonic. *Individul romantic este utopia unui om complet* anormal (*înţelege excepţional*), *dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.*"

Această separare dihotomică iese din circumscrierea istorică a romantismului şi afirmă două atitudini fundamentale şi permanente, două tipuri estetice mai explicit sau mai confuz delimitate, condiţio-

* V. René Wellek, *Conceptele criticii*, trad. de Rodica Tiniş, Univers, 1971.

** Arthur O. Lovejoy (cf. R. Wellek, *op. cit.*).

*** G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*. Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946.

nîndu-se dialectic, interferîndu-şi adeseori planurile. Dacă tipologic clasicul şi romanticul nu pot fi reperaţi în stare pură, ci doar sub formă de compromisuri şi mixturi, cum spune Călinescu, şi în acest sens Goethe însuşi e un exemplu elocvent, aceleaşi compromisuri şi mixturi vor rezulta şi la analiza fenomenelor de cultură şi de artă. Doar dozajele, firește, vor varia. Alături de aceste două extreme, G. Călinescu situează barocul ca stare apropiată de romantism, dar marcată de un „delir tehnic" din care ar decurge *gratuitatea* sa. Afirmaţia este riscantă, căci perpetuează o semnificaţie pejorativă de mult infirmată. Dacă, aşa cum afirmă G. Călinescu, artistul baroc este „tipul artistului de atelier", care face „artă pentru artă", care *renunţă la „observaţia morală" a clasicului şi la „ideile" şi „problemele" romanticului*, reducînd totul la o „curiozitate plastică", atunci această discreditare ar cuprinde artişti dintre cei mai reprezentativi ai Europei, introspectivul Rembrandt, liricul Vermeer, dramaticul Ruisdael şi alţii din pleiada strălucită care se afirmă în Ţările de Jos, apoi Velasquez, Zurbaran, Ribera, în Spania ş.a.m.d.

Mai recent, un punct de vedere asemănător expune Marcel Zahar, privind exclusiv artele plastice. * Clasicism şi romantism reprezintă pentru el două principii imanente şi permanente ce însoţesc destinul omului, cel din urmă prelungindu-se maladiv, în faza sa de decădere, în „fenomenul de excrescenţă" al barocului. Afirmaţia, atît de categorică, e discutabilă, ea născînd în mod firesc o seamă de întrebări derutante. Barocul, ca o categorie distinctă în istoria artei europene, urmează clasicismului renascentist. Care este atunci tulpina „romantică" din care îşi desprinde excrescenţele bolnave? Manierismul, care la rîndul său reprezintă prelungirea „degradată" a clasicimului renascentist şi este considerat de unii istorici de artă, dezaprobaţi de Erwin Panofsky, drept o formă de prebarochism? Şi cum se situează în raport cu barocul propriu-zis terminaţia sa mondenă şi „de-

---

* Marcel Zahar, *L'Art de notre temps*, Emil Paul, Paris, 1969.

căzută", senzualul şi frivolul rococo? Urmărind acest fir, în mod logic, manierismul ar fi „romantismul" barocului, iar barocul „romantismul" rococoului. Implicit, făcînd calea întoarsă, rococoul ar fi „barocul" barocului, în timp ce barocul ar deveni „barocul" manierismului, faţă de care clasicismul ar dobîndi rolul de „romantism". În continuare, trebuie să admitem că, de vreme ce numai romantismul produce excrescenţe maladive, clasicismul este o categorie lipsită de evoluţie, cînd nu mai trebuie argumentat faptul că barocul, inclusiv manierismul, pornesc din formele clasicismului. Şi astfel cu verdicte prea ritoase, cu autonomizarea excesiv de cazuistă a unor categorii foarte înrudite, riscăm să ne pierdem într-un labirint inextricabil.

Oricum, barocul, el însuşi unul dintre cele mai controversate concepte din istoria culturii şi a artei, precede, cu toate particularizările sale, romantismul, iar opozitul său e tot clasicismul. După Wölfflin, Focillon şi alţii, barocul reprezintă o categorie permanentă şi recurentă, fiecărei perioade clasice urmîndu-i o perioadă barocă ce ilustrează o fază de declin, corespunzătoare aşadar unei stări de criză. În consecinţă, în termenii opoziţiei lui Goethe el s-ar suprapune romantismului. Dar, spre deosebire de romantism, care nu are o constituţie stilistică unitară, barocul se afirmă ca stil constituit, în ciuda particularizărilor sale, şi Wölfflin este cel care îi stabileşte morfologia în raport cu stilul clasic. Urmărind emoţia şi mişcarea cu orice preţ (Burckhardt), el răspunde unor stări afective, efervescente, e impulsiv şi dezordonat, în timp ce stilul clasic, emanaţie a intelectului, este normativ, canonic, aspiră la echilibru şi la armonie.

Lipsiţi de o expresie stilistică unitară, romanticii, de la Blake la Turner, de la Goya la prerafaeliţi, de la Caspar David Friedrich la Delacroix, uzează de cele mai diferite modalităţi formale împrumutînd eclectic, de la primitivii italieni, de la clasicii Renaşterii, de la artiştii baroci, de la neoclasici şi de la realişti, aspirînd uneori ei înşişi la clasicism ca Delacroix de exemplu, anticipînd chiar, în fre-

nezia căutărilor, cuceririle de mai tîrziu ale impresionismului. Cert însă că formele preferate şi dominante ale romantismului sînt de proveniență barocă, pentru libertăţile pe care le îngăduie, şi dacă vom analiza spiritul lor în statornică opoziţie cu spiritul formelor clasice, vom constata o largă posibilitate de transfer în romantism a principiilor barocului aşa cum le-a enunţat Wölfflin *, transfer cu atît mai justificat cu cît există mulţi artişti revendicaţi deopotrivă, în interpretarea diverşilor comentatori atît de baroc, cît şi de romantism. Preferinţa pentru pictural faţă de linear, picturalitatea neaservindu-se în cazul romanticilor aparenţei optice ci viziunii interioare a artistului (ne întrebăm cum pot fi etichetaţi în acest caz Rembrandt, unde totul este expresia unei viziuni interioare şi, la cealaltă extremă, impresioniştii, unde totul se supune aparenţei optice?); pentru reprezentarea în profunzime faţă de cea bidimensională; pentru formele deschise, apte să exprime nelimitatul, faţă de cele închise; pentru multiplicitatea care suprimă autonomia unitară a părţilor în favoarea unui motiv major, creator de unitate; pentru claritatea relativă, care nu epuizează forma, faţă de claritatea absolută, — toate aceste preferinţe îşi pot găsi exemplificări, la o analiză morfologică a mijloacelor romantismului. Evident că acest punct de vedere nu poate fi absolutizat, căci există, precum spuneam, artişti romantici, care aspiră la formele clasice, le şi folosesc, dar în asemenea cazuri romantismul lor ţine de viziune şi de semnificaţii.

O revenire la clasificarea lui Eugenio d'Ors, precedent amintită, se impune. Acesta consideră barocul un stil permanent, o constantă a spiritualităţii umane, un *eon*, proiectînd pe tot parcursul istoriei culturii varietăţile unei categorii imuabile. Într-o schemă împrumutată de la Linné, el inventariază douăzeci şi două de specii de baroc, printre care şi *barrochus romanticus*, în secolul al XIX-lea. În argumentarea sa, d'Ors porneşte de la cons-

* H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, trad. de Eleonora Costescu, Meridiane, 1968.

tatarea caracterului precar al unității conștiinței omului și a tendinței sale de dezagregare. Dacă spiritul clasic ilustrează o stare tonică a umanității, un moment de echilibru fatalmente fugar, cel baroc, o criză efervescentă cînd conștiința își pierde unitatea, se abandonează multipolarității sale, îngăduind revărsarea izvoarelor „*bogate și tulburi ale subconștientului*". „*De îndată ce inteligența își stabilește legile*, spune el, *viața își recîștigă privilegiul. Astfel încît disciplina își pierde caracterul sacru, iar spontaneitatea dobîndește un mod de divinizare. Orice clasicism fiind prin esență intelectualist este, prin definiție, normativ și autoritar. Și reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin și va traduce un abandon, o venerație în fața forței. De aceea clasicismul a fost denumit și* umanism, *denumirea devenind aproape un sinonim. Sensul cosmic al barocului, dimpotrivă, s-a dezvoltat pe de-a-ntregul în vocația sa eternă pentru peisaj și folclor.*" *

În afirmarea dialectică a spiritului uman, relațiile dintre cei doi termeni ai dihotomiei lui d'Ors se susțin și se condiționează reciproc. Unul este efervescența, celălalt este echilibrul și sinteza, unul este măsura, celălalt este excesul prolific și înnoitor a cărui revărsare va impune necesitatea măsurii, căci, vorbind în termenii alegoriei nietzscheene, Apolon nu poate trăi fără Dionysos. S-ar osifica în încremenirea lui apolinică. Iar fără Apolon, freneticul Dionysos s-ar prăbuși în haos.

Ernest Robert Curtius a propus o teză asemănătoare în binomul clasicism-manierism, în care manierismul include „*toate tendințele literare ce se opun clasicismului fie că sînt anterioare, contemporane sau posterioare oricărui fel de clasicism.*" ** Preluînd conceptul lui Curtius, Gustav René Hocke, elevul său, explică ingenios interdependența celor doi termeni conferind un sens estetic legii lui Ohm potrivit căreia „*intensitatea unui curent este egală cu cîtul forței electromotoare și al rezistenței magne-*

---

* Eugenio d'Ors, *op. cit.*

** Cf. G. R. Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastic*, Gonthier, 1967.

tice." De aici concluzia: „*clasicismul are nevoie de «forța electromotoare» a manierismului dacă nu vrea să încremenească, în timp ce manierismul are nevoie de «rezistența» clasicismului dacă nu vrea să se dizolve. Clasicismul fără manierism degenerează în pseudoclasicism, manierismul fără clasicism se transformă în mania manierei.*" *

Așa cum o văd d'Ors și Curtius, alternanța celor două stiluri concepute ca termeni ai unei dihotomii permanente în ceea ce numește d'Ors „plasmă germinativă" a culturii asociază foarte sugestiv concepția vechilor chinezi despre dubla forță cosmică ce domnește asupra universului și a tot ce cuprinde el, acel *K'i* compus din principiul masculin *Yang* (înglobînd în corespondențele sale soarele, focul, vara) și cel feminin, *yin* (luna, apa, iarna). Etern și reciproc, cele două forțe cosmice se interacționează într-o mișcare circulară și veșnic înnoită. Cînd *Yang* ajunge la punctul minim, el se schimbă în *yin*, care crește, iar la punctul său maxim se schimbă în *Yang*, fiecare dintre cele două principii conținîndu-se reciproc.

În acest context, romantismul secolului al XIX-lea se înscrie ca un fenomen de reacție, regenerator de energie spirituală în momentul cînd neoclasicismul s-ar fi sclerozat în imobilism, fenomen născut, în condițiile unui anumit moment din istoria culturii, din acel fond baroc permanent despre care vorbește d'Ors și care este în fond principiul dinamic al existenței spirituale.

Pe nedrept numit „stupid", secolul al XIX-lea este un secol de mari convulsii, de criză regeneratoare din care se deschid toate perspectivele unei etape distincte în istoria civilizației umane, etapa care, și astăzi, își continuă dezvoltarea pe aceleași coordonate, căci secolul nostru este mai puțin original decît ne place să credem și împlinește doar anticipațiile celui precedent. Afirmarea plenară a burgheziei, pe plan istoric și social, cuceririle gîndirii materialiste și, ca o consecință, progresul vertiginos al științelor pozitive și al tehnicii, dacă

* G.R. Hocke, *op. cit.*

n ar fi să amintim decît descoperirea radioactivi-ăţii prin experienţele lui Becquerel asupra ura-niului şi ale soţilor Curie asupra radiului, iar la ealaltă extremă afirmarea deosebit de viguroasă a filosofiei idealiste în Germania, şi cu aceasta elibe-rarea energiilor spirituale ale eului, totul afirmă tocmai acea multipolaritate barocă despre care vorbeşte d'Ors, îngăduindu-ne să subscriem la teza lui, care ni se pare cea mai convingătoare. Ne îngăduim, ca atare, să socotim romantismul ca o specie a *eonului* baroc, născută într-un secol de efervescenţă barocă, secol cînd multiplicitatea tendinţelor care îşi dispută afirmarea face cu nepu-tinţă, încă, împlinirea clasicistă în unitate, dar aduce în dezbatere posibilităţi pe care timpul le va experimenta, le mai experimentează. Această integrare este cu atît mai justificată cu cît, în ultimă analiză, orice am face, toate formele de manifestare ale spiritului uman, oricît de ramificate şi de nuan-ţate, se reduc în esenţa lor la un sistem de diho-tomii în care relaţiile celor doi termeni răspund unei inevitabile condiţionări reciproce. Preferinţa pentru dihotomia clasic-baroc, teoretizată de d'Ors, poate fi subiectivă în ceea ce priveşte al doilea termen. Să spunem că este vorba de o preferinţă lexicală care nu-i modifică în fond substanţa. Consi-derînd termenul clasic ca un termen fix şi indiscu-tabil, opozitul său, că îl denumim baroc, sau roman-tism, sau manierism, rămîne acelaşi ca semnificaţie iar romantismul propriu-zis, o specie în istoria sa.

●

Explozia romantică ce se produce în secolul al XIX-lea este rezultatul unor acumulări care pot fi înregistrate cu mult înainte, starea de spirit romantică dovedindu-şi astfel permanenţa chiar atunci cînd gîndirea dominantă este raţiona-listă şi clasicizantă, iar semnele ei sînt descifrabile în cele mai solide sisteme raţionaliste, la Descartes bunăoară, cînd recunoaşte că subtilitatea naturii o întrece pe cea a raţiunii.

Descoperirea naturii şi apariţia unui alt tip de raporturi ale omului cu natura, descoperirea eului

cu bogatele sale resurse de viață interioară și promovarea imaginației la funcția de instrument al cunoașterii, ca substitut al rațiunii, sînt premisele pe care se dezvoltă gradat și divers nuanțat atitudinea romantică. Dacă ideea de raționalism și de clasicism asociază spontan valorile spiritualității franceze, romantismul își anexează ca teritoriu de elecție Germania. În jocul supremațiilor culturale ale Europei, Germania romantică a secolului al XIX-lea îi urmează Franței raționaliste din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. „*Azi muzele germane precumpănesc. O, Germanie! Frumoasele noastre zile s-au încheiat, ale tale încep*", exclama în 1768, frivolul poet Dorat, iar în 1835, Philarète de Chasles constată: „*De două secole încoace elementul germanic este în progres; elementul roman pierde pretutindeni... Dacă trecutul aparține Greciei, Italiei, Spaniei, se pare că viitorul e rezervat raselor septentrionale.*" *

Această supremație nu trebuie să ducă la concluzia că originile romantismului s-ar afla numai în Germania și că celelalte romantisme europene ar fi preluat starea de spirit romantic prin contaminare. Este adevărat că la un moment dat ideile romantismului german exercită o puternică radiație în întreaga Europă; nu-i mai puțin adevărat însă că influența lor nu ar fi fost posibilă fără o situație romantică deja existentă în forme proprii și autonome pe care le vor nuanța fără să le modifice radical, fiecare romantism afirmîndu-și propria sa originalitate. Anglia, Germania și Franța reprezintă în acest context țările în care romantismul se manifestă cel mai viguros și mai specific, în cazul primelor două putîndu-se vorbi de-o vocație romantică consubstanțială. În Italia, e drept, s-a negat chiar existența romantismului, negație, firește, excesivă. Filosofia istoriei așa cum o concepe Giambattista Vico în secolul al XVIII-lea, concepția estetică ce decurge din viziunea sa și în care se condamnă „ideea" clasicilor și se afirmă primatul imaginației față de rațiune prefigurează o gîndire de esență romantică ce va avea influențe asupra

---

* cf. René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Flammarion,' 1967.

lui Hamann şi a lui Herder. Tot semn romantic este şi anglomania de la sfîrşitul aceluiaşi secol tradusă prin interesul pentru Shakespeare şi Ossian. În secolul următor, spiritul romantismului italian polarizează adeziunile carbonarilor care luptă pentru o Italie nouă şi independentă. În Spania, romantismul considerat în delimitări didactice se suprapune, de asemenea, mişcării revoluţionare împotriva despotismului monarhic, dar numai exemplul lui Goya este suficient pentru a demonstra caracterul organic al spiritului romantic în psihologia unui popor de structură eminamente barocă. Romantismul ţărilor nordice, ca şi cel rusesc, e fortificat de inspiraţia germanică, ideile Filosofilor naturii implantîndu-se acolo, ca să vorbim în termenii binecunoscutei teorii romantice, graţie unor afinităţi elective.

Dacă un spirit romantic, sau baroc cu semnificaţia atribuită de d'Ors, însoţeşte întotdeauna subteran spiritul clasic, căci instaurarea ordinei presupune obligatoriu existenţa a ceva ce trebuie ordonat, raţionamentul are şi un sens invers, într-o relaţie de inevitabilă reciprocitate; ideile clasiciste, de echilibru şi de organizare apar la rîndul lor în plin baroc pentru a-i frîna risipirea în multipolaritate şi a preveni haosul. Pictura de „idei" se degajează astfel treptat din delirul manierist, şi tot treptat, în procesul evolutiv al acestei picturi se naşte estetica raţionalistă a clasicismului. Descartes, marele doctrinar al raţionalismului, dar suflet pasional şi baroc în fond, îşi învinge barochismul nativ considerînd că imaginaţia trebuie controlată de raţiune şi de voinţă, şi începe cu el însuşi: „. . . *să încerc mai curînd să mă învinge pe mine însumi decît soarta şi să modific mai degrabă dorinţele mele decît ordinea lumii . . .*" *(Discurs despre metodă)*.

La rîndul său, edificiul înălţat de spiritul clasic va fi minat de infiltraţiile romantice (baroce) care îşi sapă lent drumul în subteranele sale.

●

În general, secolul al XVIII-lea stă sub semnul reacţiei neoclasiciste împotriva rococoului, reacţie

cu caracter intelectual şi moral. În Germania, curentul neoclasic este dominat de Winckelmann (1717—1768). Idealul profesat de el este acela de-a deveni contemporanul anticilor. Frumuseţea greacească reprezintă un tip imuabil şi exemplar.Frumosul nu cunoaşte varietatea; este *unul* şi trebuie considerat în indeterminare, altfel spus, *„într-o formă care să nu fie deloc o stare a sufletului sau un impuls al pasiunii ce-ar amesteca în frumos trăsături străine şi i-ar sfărîma unitatea."* *

Cu Lessing, gîndirea plastică se păstrează în limitele unui clasicism şi mai dogmatic. Faţă de Winckelmann, care judeca opera de artă în raport cu un ideal moral, Lessing restrînge posibilităţile artelor plastice condamnîndu-le la tratarea exclusivă a vizibilului. Singura lor menire şi posibilitate este reprezentarea frumuseţii fizice şi, ca atare, li se refuză accesul la spiritualitate.

Cum iluminismul din care decurge gîndirea neoclasicilor este anemic în Germania dată fiind revoluţia industrială tîrzie şi lipsa unei burghezii revoluţionare, indiciile unei stări de spirit romantice apar destul de subliniat împotriva curentului oficial şi clasicizant, reactivînd vocaţia unui popor pentru care gîndirea clasică este o gîndire imitativă şi nu structurală.

În evident contrast cu Winckelmann se conturează astfel silueta originală a lui Wilhelm Heinse (1749—1803), autorul unui roman bizar intitulat *Ardinghello şi insulele fericite*** , considerat de Schiller ca o *„producţie stranie"* ce va rămîne un exemplu remarcabil al elanului aproape poetic de care este capabil apetitul senzual***. Implicat în polemica ce are loc împotriva criticii neoclasice, Heinse consideră că arta este omenească şi nu grecească şi pretinde libertatea imaginaţiei, a geniului şi a naturii.**** Temperament senzual, pentru care arta *„serveşte plăcerii simţurilor"*, el se declară totodată

---

* *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, 1766.

** *Ardinghello und die glückseeligen Inseln*, 1787.

*** *In Uber naive und sentimentalische Dichtung.*

**** Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Flammarion, 1969.

un partizan al culorii în pictură şi vede în ea un scop, ceea ce constituie o abatere de la ortodoxia neoclasicilor. Eretică este şi atitudinea sa rousseauistă faţă de natură, pe care n-o măsoară cu „compasul inteligenţei" cum ar spune Belori.

Un loc important în pregătirea spiritului romantic îl ocupă, fără îndoială, Bodmer (1698—1783), unul dintre primii care atrage atenţia asupra poeziei Evului Mediu, publicînd, printre altele, partea a doua a *Cîntecului Nibelungilor*. Tot el este autorul unui *Tratat despre Miraculos.** Or, asemenea preocupare trădează o apartenenţă spirituală de tip baroc, *la meraviglia* ocupînd, după cum se ştie, un loc important în sensibilitatea barocă. Deşi tributar gîndirii neoclasiciste, Bodmer susţine că imitaţia naturii implică, peste raţiune, forţa creatoare a artistului, implicit facultatea sa de-a imagina, imaginaţia dobîndind prestigiul de categorie distinctă alături de raţiune. Spirit profund religios, în momentul apariţiei *Messiadei* lui Klopstock el socoate că Homer a fost depăşit. Teoriile lui Bodmer, care face parte din Şcoala elveţiană, sînt preluate de Johann Breitinger în *Poetica* sa, apărută în 1740, la Zürich. Ideile cuprinse contrazic clasicismul dogmatic al contemporanului Gottsched şi sînt difuzate în întreaga Germanie de Baumgarten (1714—1762). Importanţa acestuia din urmă este din ce în ce mai apreciată de exegeţii săi moderni. Urmînd drumul lui Leibnitz, Baumgarten deosebeşte percepţiile obscure, intuiţii parţial inconştiente, cantonate în zona simţurilor, de percepţiile distincte care intră sub controlul raţiunii. De aici, o cunoaştere confuză, aceea a artei, şi una distinctă, aceea a ştiinţei. Astfel, din imitatoare umilă, arta este consacrată ca o modalitate a cunoaşterii.

Latura populară a Şcolii de la Göttingen, ilustrată mai ales de Gottfried August Bürger, poetul celebrei balade *Lenore*, oferă şi ea un argument romantic prin interesul deosebit pentru literatura

---

* *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Warhscheinlichen*, Zürich, 1740.

populară. Un document romantic este însăşi re
tarea ceremoniei din 12 septembrie 1772, care
consfinţit constituirea acestei şcoli, aşa cum
desprinde dintr-o scrisoare a lui Johann Heinri
Voss, unul dintre fondatorii ei: *Seara era nesp
de frumoasă şi luna era plină. Ne-am lăsat cu to
în voia impresiilor trezite de frumoasa natură. Ne-
răcorit cu lapte în coliba unui ţăran, apoi am porni
peste cîmpuri. În cele din urmă ne-am adunat într-
desiş de stejari şi numaidecît ne-am gîndit să rost
un jurămînt de prietenie sub aceşti copaci sacri. Pă
riile fură încununate cu frunze şi depuse la rădăci
unui stejar. Apoi cu toţii luîndu-se de mînă au dans
în jurul unui copac, au luat luna şi stelele drept mart
ai unirii lor şi şi-au jurat prietenie veşnică.**

Perioadă confuză din punct de vedere teoret
amestecînd tendinţe diverse şi contradictorii, re
duuri neoclasice şi elanuri romantice, şi care şi-
putea găsi ilustrarea alegorică în uniunea lui Fau
cu frumoasa Helena, aşa cum o imaginase Goeth
mişcarea *Sturm und Drang*, declanşată în cel
al optulea deceniu al secolului al XVIII-lea, trebu
considerată ca un moment premergător romanti
mului german propriu-zis. Eterogenitatea ideil
sale e explicabilă în Germania unde „*aceleaşi for
care au sfîrşit la neoclasicism au creat şi romantismu
Neoclasicismul a fost o soluţie provizorie şi unilatera
pe care romantismul a corectat-o universalizînd-o*".**
Însuşi revoluţionarismul declarat al acestei mişcă
este o atitudine romantică. Artiştii noii şcoli refu
modelele şi imitaţia, se proclamă genii *originale* (
şi afirmă un simţ acut al personalităţii lor. Shak
speare şi Rousseau exercită o influenţă precump
nitoare asupra acestei mişcări şi pot fi socoti
printre mentorii ei spirituali. Dintre gînditorii nov
tori, pregnant se desprinde silueta lui Johan
Georg Hamann. Personaj bizar, supranumit
„Magul Nordului", Hamann este un ferment deos
bit de activ şi gîndirea lui risipită în scrieri răzle
exercită o puternică radiaţie spirituală. Influenţ

---

* *Briefe von Johann Heinrich Voss, Halberstad*, 1829—1833.
** Lionello Venturi, *op. cit.*

de Vico, Hamann proclamă că totul în artă este spontaneitatea şi imaginaţia. El e unul dintre primii care au teoretizat semnificaţia noţiunii de geniu indicînd totodată subconştientul ca sursă subterană ce alimentează forţa sa creatoare. Influenţa pe care a avut-o asupra lui Herder este evidentă atunci cînd acesta afirmă că „*străfundul existenţei noastre este individual*", artistul exprimînd fondul obscur al sufletului omenesc.

În aceeaşi epocă, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798) va aduce o substanţială contribuţie la formarea stării de spirit romantice. O moarte mult prea timpurie îi pune destinul sub acelaşi semn al condiţiei tragice proprie eroului romantic. *Efuziunile unui călugăr îndrăgostit de artă* apărute fără numele autorului în 1797, sub îngrijirea lui Tieck şi, la doi ani după moartea sa, *Fanteziile despre artă, pentru prietenii artei** stau la baza formării unei întregi şcoli de pictură.

Gîndirea lui Wackenroder nu constituie o doctrină; este revărsarea lirică a unui îndrăgostit de artă care vede în artă o adevărată religie bazată pe iubire. Contemplarea operei de artă este o rugăciune, iar muzeul un templu. Artistul, după Wackenroder, acţionează „*prin inspiraţie divină*", iar arta, „*floare a sensibilităţii omeneşti*", este o creaţie intuitivă şi spontană ce refuză regulile şi artificiile raţiunii, căci „*există în sufletul nostru o oglindă magică ce arată lucrurile cu mai multă putere de reprezentare*". Creaţia şi contemplarea artei sînt expresia iubirii pe care canoanele o atrofiază şi o ucid: „*Cel care crede într-un sistem a şi izgonit iubirea din adîncul inimii sale; intoleranţa spiritului este mai insuportabilă decît intoleranţa sentimentului; superstiţia e preferabilă dogmatismului.*"

În secolul al XIX-lea, romantismul german va dobîndi o fundamentare filosofică. Gîndirea lui Kant subminase deja obiectivitatea afirmînd că nu percepem decît aparenţele nu şi realitatea în

---

* *Herzentergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797 şi *Phantasien uber Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799.

sine. Continuîndu-l pe Kant, Fichte joacă un rol de prim ordin în evoluţia spiritului romantic. Punctul de plecare al gîndirii sale îl constituie raportul dintre *eu* şi *noneu*, adică universul înconjurător, care este treptat absorbit de eu prin voinţa sa. Esenţa eului este conştiinţa de sine în virtutea căreia devine subiect absolut care se dezvoltă înfrîngînd rezistenţa exterioară a non-eului. Împlinirea dezvoltării sale înseamnă aservirea totală a materiei de către spirit, cu alte cuvinte cuprinderea eului şi a non-eului într-o identitate unică. *Eul*, spune Fichte, *întroneazâ ordinea şi armonia în masa inertă şi informă*. În felul acesta, „*sub influenţa lui trupurile lumii se pliază şi devin unul şi acelaşi trup organizat; graţie lui sorii îşi împlinesc armonioasa revoluţie*". Eul ideal la care aspiră Fichte este divinitatea; eul uman este în consecinţă o stare de devenire în divinitate, este, virtual, divinitatea.

Dar gîndirea filosofică ce distilează esenţa cea mai pură a spiritului romantic este aceea a Filosofilor naturii din rîndurile cărora, dominantă, se detaşează figura celui mai strălucit discipol al lui Fichte, Fricdrich Wilhelm Schelling (1775—1854). Imaginativ, oracular în expunerea ideilor sale, Schelling îşi proclamă gîndirea mai degrabă decît s-o înscrie într-un sistem, ca predecesorii săi. Filosoful devine în întruchiparea sa un poct şi un vizionar, căci Schelling identifică filosoful cu poetul, pretinzîndu-i imaginaţie şi inspiraţie. Dar gîndirea Filosofilor naturii are antecedente în Germania, care fusese unul dintre cele mai importante centre ale alchimiei şi ale gîndirii ocultiste. Printre principiile de bază ale acestei gîndiri se numără acela al analogiei dintre microcosmos (om) şi macrocosmos (univers), şi-l vom regăsi circulînd frecvent în secolul al XIX-lea în gîndirea Filosofilor naturii. Concepţiile mistice ale antichităţii, teoriile gnostice şi pitagoreiciene reînviate şi puse în circulaţie stau la baza „alchimiei practice" care căuta Piatra filosofală capabilă să preschimbe materia vulgară în aur. În afara alchimiei practice exista însă şi o „alchimie mistică". Aceasta căuta Lumina spirituală (Înţelepciunea) pierdută de oamenii nele-

giuiți. Iluminarea mistică, extazul este cale de cunoaștere a realului dincolo de aparențele sale imediat perceptibile.

Foarte cercetat de Filosofii naturii și de romantici în general, Jacob Böhme (1574—1626), adept al lui Paracelsus, același care concepuse o „medicină" a universalului, și al sectei de iluminați a rozcrucienilor, preia principiul existenței unui element primordial din care totul purcede și enunță ideea identității lucrurilor lumii, ideea de bază a Filosofilor naturii: „*Cînd vorbesc despre om, despre un animal, despre o plantă sau despre o făptură oarecare, toate acestea sînt același lucru unic. Tot ce este corporal este una și aceeași esență: plante, copaci și animale; dar fiecare se deosebește prin faptul că la început verbul fiat i-a imprimat o calitate*".* Încercarea de mai tîrziu a unor artiști, Runge în primul rînd, de-crea o operă de artă totală *(Gesamtkunstwerk)* traduce analogic aspirația la totalitate pe planul mai limitat al esteticii și exprimă totodată veleitatea demiurgică a artistului romantic. În revista *Athenaeum*, artiștii romantici formulează insistent aspirația lor în acest sens: „*Ar trebui apropiate toate artele și căutate mijloacele de comunicare de la una la alta. Sculpturile se însuflețesc poate în tablouri, tablourile devin poeme, poemele muzică . . .*"

În filosofia lui, ce reînvie vechiul panteism, Schelling vrea să abolească dualitatea *eu — non eu* stabilită de Fichte, în principiul superior în care își au obîrșia și unul și altul și care este *absolutul*, echivalentul substanței infinite a lui Spinoza, cuprinzînd în aceeași identitate toate contrariile. Astfel Schelling reia la modul său *teoria identității* (*die Einheitslehre*). „*În sine*, spune el în *Cursul său de istorie a filosofiei, opozitele sînt identice, și nu numai în sine, ci viața eternă constă tocmai în a produce etern opoziția și a o concilia etern. Cunoașterea unității în opoziție înseamnă cunoașterea absolută.*" ** Omul poartă în sine din eternitate conceptul fiecărui

---

* Cf. Marcel Zahar, *op. cit.*

** H. Lefebvre et N. Huterman, *Morceaux choisis de Hegel*, Paris, 1939.

lucru din natură — „*acest poem închis într-o scriere necunoscută*". A cunoaşte universul înseamnă a privi în tine însuţi lucrurile sale. Cunoaşterea astfel dobîndită dă filosofului putinţa de-a *construi* lumea conform dialecticii divine care a creat-o şi de-a se identifica *ipso facto* cu divinitatea. Pe planul estetic, artistul, şi el un filosof, îşi găseşte o menire în a fixa această re-creaţie în formele artei, deci nu imitînd natura, ci reconstruind-o.

Gîndirea Filosofilor naturii nu constituie un tot sistematic ci este, aşa cum o defineşte Albert Béguin, „*un curent de gîndire original şi fecund care a fost opera comună şi fragmentară a mai multor spirite dealtfel foarte deosebite*". * Printre acestea mai pot fi citaţi, Goethe, Johann Carl Passavant, Johann Jacob Wagner, Dietrich Georg Kieser, care a studiat influenţa fenomenelor naturii şi a marilor ritmuri ale vieţii terestre asupra trupului omenesc, Josef Ennemosser, autorul unei „*Istorii a magiei*", Lorenz Okenfuss (Oken), un fanatic al analogiilor dintre om şi univers, şi alţii.

În rezumat, Filosofia naturii întruneşte o seamă de principii de bază comune tuturor. Universul este văzut ca un organism însufleţit — animalul univers — şi toate lucrurile sale în aparenţa lor individuală se subordonează unei realităţi supreme pe care o şi ilustrează simbolic şi în care năzuiesc să se reintegreze. Această *realitate supremă* sau *tot universal*, este concepută ca un etern circuit cosmic şi se identifică cu divinitatea. Întreaga realitate aparentă dobîndeşte, ca simbol al universului, un caracter sacral care îl îndreptăţeşte pe un pictor ca Friedrich să-l vadă pe Dumnezeu între trestii. Un curent universal de simpatie leagă între ele toate fiinţele şi este în acelaşi timp determinantul aspiraţiei lor la unitate într-un proces de neîntreruptă devenire, care va sfîrşi prin a le reda condiţia divină într-o vîrstă de aur. „*Într-o zi, vom deveni ceea ce este tatăl nostru însuşi*", spune Novalis, şi ilustrează această devenire în imaginea unui supraom atotputernic şi sieşi suficient: „*Fie-*

---

* Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Univers, 1970.

care va deveni propriul său medic şi va putea dobîndi sentimentul exact al trupului său, omul va deveni într-adevăr independent de natură, poate chiar capabil să-şi refacă membrele pierdute, să se sinucidă prin simplul act al voinţei sale şi să dobîndească pe această cale adevărate revelaţii despre trup, suflet, lume, viaţă, moarte şi împărăţia spiritelor. Nu va depinde probabil decît de el să dea viaţă materiei — el va fi atunci capabil să se separe de propriul său trup, ori de cîte ori va socoti necesar s-o facă." *

Animalului-univers îi corespunde un *suflet universal* pe care sufletul omenesc îl rezuma dealtminteri în virtutea analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos. Întoarcerea în sine, care este o stare extatică, o evadare din individualitatea aparentă, este în acelaşi timp calea de redescoperire a sufletului universal cu ajutorul acelui „*ochi lăuntric*" teoretizat în filosofii neoplatonicieni, şi ei adepţi ai organicităţii naturii. „*Orice coborîre în sine*, spune tot Novalis, — *orice privire spre interior*, — *e totodată şi o ascensiune, înălţare — privire spre adevărata realitate din afară.*" ** Pe planul creaţiei artistice, principiul îşi găseşte expresia în concepţiile celor mai semnificativi pictori romantici. „*Singurul izvor al artei*, afirmă Caspar David Friedrich, *este inima noastră, graiul unui suflet curat şi nevinovat . . . un impuls dinăuntru o creează* (opera de artă — *n.n.*) *deseori fără ştirea artistului*". Şi mai departe: „*Pictorul nu trebuie să picteze numai ce vede în faţa lui ci şi ceea ce vede în el însuşi.*" Alegerea acestei căi se întăreşte şi printr-un complex de inferioritate faţă de desăvîrşirea artei greceşti care, o mărturiseşte Runge, a atins punctul culminant în arta formelor şi nu mai poate fi depăşită. Ca atare, arta trebuie să dobîndească altă finalitate decît frumosul „exterior", să exprime tocmai acea stare extatică amintită, graţie căreia realitatea reprezentată în tablou va ilustra realitatea metafizică şi esenţială.

Prin acest mod de a concepe raporturile omului cu lumea, spiritul romantic german ne oferă un paradox plin de consecinţe. Exaltînd pe de o parte

* Cf. Marcel Zahar, *op. cit.*
** Cf. Albert Béguin, *op. cit.*

individul pînă la îndumnezeire, îl aboleşte pe de altă parte prin năzuinţa lui la totalitate, orice individualizare constituind o rupere din totul universal şi deci un rău. Prin Nietzsche, tezist interpretat, în formele sale degradate, acest totalitarism metafizic se va prelungi monstruos în secolul nostru în totalitarismul politic, cînd individul, pierzînd iluzia transcendenţei, îşi va căuta unitatea în imanenţă divinizînd Istoria . . .

Sentimentul rupturii individului din *Tot* naşte unul din marile motive romantice, acela al unei revolute vîrste de aur pe care omul a pierdut-o şi la care visează purtînd în el o conştiinţă a damnaţiunii ce îşi pune pecetea pe destinul atîtor artişti şi eroi romantici. Setea de neant, fascinaţia morţii, acel „*dor de moarte*" care „*îndulceşte*" şi „*sufletul nemîngîiet*" al lui Eminescu, se înscriu în acest context ca o consecinţă logică. „*A gîndi la moarte e una din reveriile mele preferate*", spunea Georg Christophe Lichtenberg. Şi, consecinţa consecinţei, tot aici îşi are obîrşia motivul *străinului* şi al *înstrăinării*, al „*omului solitar şi subzistînd prin el însuşi, străin şi veşnic separat de restul lumii*" despre care vorbeşte Ludwig Tieck în romanul *Franz Sternbald Wanderungen*.

Un ultim argument în formarea spiritului romantic german trebuie căutat în influenţa gîndirii Orientului, pentru care filosofii germani ai secolului al XIX-lea au manifestat un mare interes. Gîndirea orientală consacră o viziune a lumii fundamental contemplativă şi integraţionistă. Tot aşa cum înţeleptul budhist aspiră să străpungă aparenţa înşelătoare a lumii prin dezindividualizare şi integrarea sa în *samsara*, romanticul german aspiră la întoarcerea sa în circuitul cosmic. În secolul romantismului, această infuzie de gîndire orientală, recurentă dealtfel în gîndirea structural raţionalistă şi pragmatică a Occidentului, găseşte o receptivitate şi o capacitate de asimilare sporite.

●

În raport cu romantismul german, romantismul francez urmează o direcţie proprie. În Franţa,

gîndirea raționalistă își scrie cele mai strălucite pagini; ea este adînc înrădăcinată în însuși tipul de spiritualitate al culturii franceze. În mare, principiile romantismului francez se vor conjuga cu ale altor romantisme, integrîndu-l în configurația unitară a romantismului european. Descoperirea Evului Mediu, a naturii, rolul preponderent al imaginației, folosirea limbajului simbloic, gustul pentru exotism și pentru pitoresc, interesul pentru creația populară, toate acestea le vom regăsi și la romanticii francezi, dar în alte dozări. Excesele clasicismului începeau să osifice principiile sale într-un academism excelent ca refugiu al mediocrității, dar cu totul în afara artei; abuzul raționalist risca să iraționalizeze rațiunea într-un sistem de dogme, egalizînd orice vocație într-un sumbru și servil conformism. Apolon sclerotic avea nevoie de frenezia vitalistă a lui Dionysos pentru ca arta să recapete viață și strălucire, căci rațiunea are nevoie întotdeauna de discontinuitate.

Una dintre cele mai semnificative particularități ale romantismului francez față de cel german constă în dezinteresul evident față de problematica metafizică. Există o latură religioasă și mistică, mai sensibilă în literatura aristocratică a Restaurației, marcînd o mișcare de reacție împotriva Revoluției, dar nici unul dintre marii pictori ai secolului al XIX-lea, care au făcut pictură religioasă, nu au făcut-o în febra unei chinuitoare neliniști metafizice, rămînînd mai presus de orice pictori. Adevărata lor religie era arta. „*Poate că în materie de arte frumoase, nu sîntem capabili să fim nici creștini, nici păgîni*", scria, în 1810, doamna de Staël, propagatoarea romantismului german în Franța, constatînd astfel o inaderență funciară la atitudinile excesive. Desigur că excepții există, și am cita în acest sens *Tratatul despre arta creștină* al lui Rio (1798—1874) în care se afirmă că „*Misticismul e în pictură ceea ce-i extazul în psihologie*". În linii generale însă, elanului mistic al romantismului german îi răspunde în romantismul francez o tendință analitică și psihologizantă, preocupată de o cunoaștere mai adîncă a sufletului omenesc, fără

intenţia de a-l anihila în marele circuit al vieţii cosmice.

Latura socială şi militantă, inexistentă în romantismul german, produs al unor intelectuali lipsiţi de sentimentul acut al unei apartenenţe de clasă şi promovînd o artă detaşată de realităţile de ordin social, va dobîndi în romantismul francez accente semnificative. Revoluţia şi ideile sale îşi păstraseră actualitatea într-o ţară în care antagonismele de clasă evoluau în forme mai organizate şi mai violente decît aiurea. Pe de altă parte, preocupările de ordin etic sînt o constantă a spiritului francez şi era natural ca într-o ţară de moralişti suflul înnoitor al romantismului să se îndrepte spre dezbaterea unor probleme sociale şi psihologice. Pe planul creaţiei propriu-zise, spiritul romantic va exprima necesitatea irepresibilă a artistului de a-şi asuma toate libertăţile posibile. „*Arta*, se proclamă în revista de orientare romantică *Globe* (1824), *trebuie să fie liberă, şi liberă la modul cel mai nelimitat*". În această ordine de idei, impresionimsul, din care se va naşte întreaga artă modernă, trebuie privit ca o ultimă consecinţă a libertăţilor pe care artistul romantic din secolul al XIX-lea consideră că are dreptul să şi le asume. Şi este vorba de un romantism în exclusivitate senzualist şi vital, în comparaţie cu romantismul rococo unde *senzualitatea*, artificiul, eleganţa de aparat, mondenitatea şi frivolitatea lasă totuşi să se infiltreze uneori neliniştile unei epoci crepusculare, ca în cazul lui Watteau în Franţa, al lui Tiepolo în Italia ...

În secolul al XVII-lea, arta franceză stă sub semnul intransigenţei raţionaliste a lui Descartes şi estetica este dominată de moralism şi de intelectualism. Exemplificarea acestei arte o oferă pictura lui Poussin, riguros subordonată raţiunii. Subiectul trebuie să fie eroic, esenţial, epurat de accesorii. Idealul pictorului e „*să devină roman*". Academia exercită oficial o adevărată dictatură propovăduind „*frumosul ideal*". După Félibien (1619—1695), natura trebuie corectată în raport cu statuile antichităţii. Plasticul primează faţă de pictural şi, în această relaţie, formele frumoase faţă de culorile frumoase.

Cu parcimonie, Félibien acordă totuşi un mic rol imaginaţiei, ultima instanţă de apel rămînînd însă exemplele clasice.

Roger de Piles (1635—1709) continuă în mare doctrina lui Félibien. Cu toate acestea, unele concesii se fac simţite. Rolul „geniului" apare mai subliniat, licenţele acestuia putînd deveni la rîndul lor regului. Dar mai bogată în consecinţe este importanţa acordată culorii, decurgînd din admiraţia sa pentru marii pictori flamanzi şi olandezi (Rubens, Rembrandt, Bruegel). Culoarea, după Roger de Piles, împlineşte desăvîrşirea desenului. În sfîrşit, atitudinea faţă de antici este mai temperată şi cere un anumit discernămînt.

Secolul al XVIII-lea va prelua spiritul raţionalist al secolului precedent, introducînd însă atitudini mai nuanţate şi mai libere. Gîndirea iluministă nu acordă încredere senzaţiilor şi imaginaţiei care se refugiază în rococo. În critica de artă îşi face loc însă un anumit eclectism, uneori de-a dreptul subversiv, care deschide drumurile romantismului viitor într-o evoluţie răbdătoare şi lentă.

Abatele Dubos (1670—1742) în *Reflecţii critice cu privire la poezie şi la pictură* *, susţine primatul afectului. „*Primul scop al picturii*, spune el, *este să ne emoţioneze*". Aplicarea canoanelor nu asigură reuşita operei: „*O operă poate fi proastă fără să conţină greşeli împotriva regulilor, după cum o lucrare plină de greşeli împotriva regulilor poate fi o lucrare excelentă*". Şi mai departe: „*Or, atunci cînd lucrarea emoţionează, sentimentul este un dascăl mult mai bun decît toate dizertaţiile compuse de critici*".

În calitate de critic de artă, Diderot profesează idei înrudite. El este apologetul pasionalităţii. Raţiunea, desigur, păstrează în continuare dreptul de control — raţiunea şi nu canoanele. Ea „*îndreaptă uneori judecata rapidă a sensibilităţii*" (*Eseuri despre pictură*) dar n-o înăbuşe. Deşi partizan al anticilor în faimoasa ceartă dintre antici şi moderni, deşi influenţat de Winckelman în ultimele sale *Saloane*, Diderot dovedeşte un gust puţin ortodox,

* *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.

dacă n-ar fi decît marea sa admirație pentru Watteau. Rolul geniului, refuzul regulilor și al imitațiilor este declarat: „Îi cer iertare lui Aristotel; *dar a deduce reguli numai din lucrurile cele mai desăvîrșite, ca și cum mijloacele de-a plăcea n-ar fi infinite, e un punct de vedere greșit. Nu există aproape nici o regulă pe care artistul să n-o poată călca cu succes. E adevărat că turma de sclavi, deși îl admiră în același nume ște timp nelegiuit*". Sau: „*Regulile au făcut din artă o rutină; și nu știu dacă ele n-au fost mai mult dăunătoare decît utile. Să ne înțelegem: ele au folosit omului de rînd și au dăunat omului de geniu*" (*Cugetări răzlețe*). *

Latura visătoare și nostalgică a rococoului așa cum o reprezintă Watteau (1684—1721), acel sentiment de vaporoasă langoare degajată de un spațiu incert, *morbidezza* personajelor trădînd sub dezinvoltura atitudinilor o conștiință a precarului și a fugitivului, modul liber de tratare a peisajului și importanța pe care acesta a dobîndit-o în tablou, totul acuză o sensibilitate și o imaginație de tip romantic. Concludentă este și recomandația pe care Watteau i-o face lui Lancret îndemnîndu-l să nu-și piardă vremea cu vechii maeștri și să-și compună tablourile după „*imaginația și alegerea sa*". Un sentiment romantic se citește și în pictura de mai tîrziu a „*ruiniștilor*", a lui Hubert Robert, de exemplu.

În preocupările sale intelectuale, secolul al XVIII-lea se îndreaptă spre studiul artei medievale și în această ordine de idei *Istoria artei medievale* de Seroux d'Agincourt e un indiciu simptomatic, chiar dacă autorul are o formație winckelmanniană. Tot acum apare și prima traducere din Shakespeare (1776—1782), a lui Le Tourneur, precum și o traducere din Ossian. În fine, gustul exotismului — în 1712 apar *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu — deschide perspectiva altor civilizații. Este epoca în care pictorul de origine elvețiană Jean Etienne Liotard (1702—1789) ajunge pînă în Turcia unde se îmbracă turcește și de unde, reîntors, își povestește pitorestile peripeții.

---

* Diderot, *Scrieri despre artă*, trad. de Gelu Naum, Meridiane, 1967.

Cel mai de seamă vestitor şi stimulent al spiritului romantic rămîne însă Jean-Jacques Rousseau. Sentimentul şi imaginaţia, gustul reveriei cîştigă cu el un apologet care va marca spiritul romantic şi în alte ţări ale Europei. El critică artificialitatea moravurilor sociale şi predică întoarcerea la natură, motiv prin excelenţă romantic. Cum gîndirea sa este destul de cunoscută, nu mai este cazul să insistăm.

Mai puţin cunoscută însă, dar nu mai puţin importantă, este gîndirea lui Maine de Biran (1766—1824), „*un spirit imens*", cum îl defineşte René Huyghe, care a modelat forma specific franceză a spiritului romantic, aceea care îl deosebeşte de cel german. * El imprimă romantismului o direcţie psihologică în sensul cunoaşterii sufletului omenesc în substanţa sa individuală, în dinamismul permanentei sale deveniri, pentru a descoperi natura morală a omului interior. Această observare a „*fenomenelor interioare*", această întoarcere în sinea lui a omului nu urmăreşte integrarea sa în fluxul universal ci „*sentimentul imediat al forţei*" care „*nu-i altul decît acela al însăşi existenţei noastre, inseparabil de acela al activităţii*". ** Între cunoaşterea senzorială, mecanică, şi cea exclusiv intelectuală, dogmatică, Maine de Biran găseşte drumul care să nu înstrăineze omul de el însuşi şi de personalitatea sa.

Abia după 1830, ideile romantismului german încep să capete o circulaţie mai mare în Franţa Doamna de Staël este primul lor propagandist cu „*De l'Allemagne*" (1810). Spiritul romantic francez începe să se „*radicalizeze*". Îngrozit de animismul ascuns în materie („*Te teme-n murul orb de-un ochi ce te pîndeşte*"), „*Tenebrosul — văduvul — neconsolatul prinţ de Acvitania cu turnul năruit*", care a fost Nerval, bun cunoscător al literaturii germane, poate fi considerat un interpret al spiritului romantic german. Dar prezenţa poetului care, hăituit de spaimele sale, s-a spînzurat de un felinar e totuşi insulară. În pictură, Delacroix nu depă-

* Cf. René Huyghe, *op. cit.*
** Citat după René Huyghe.

şeşte un individualism fără consecinţe metafizice. Geniul, pentru el, înseamnă „*o manieră cu totul personală de-a vedea lucrurile*" cuprinse în „*dicţionarul naturii*". Artistul fiind expresia propriului său temperament menirea lui este aceea „*de a scoate din imaginaţia sa mijloacele, de a reda potrivit temperamentului său propriu*". O aspiraţie permanentă spre clasicism îl opreşte de la excese: „*principala şi cea mai importantă parte a picturii e să ştim ce a produs natura mai frumos şi mai convenabil pentru această artă ca să alegem din ea urmînd gustul şi felul de a simţi al anticilor*". Pictura sa religioasă e concludentă pentru a dovedi o autentică inaptitudine metafizică.

Gîndirea estetică a lui Baudelaire confirmă acest punct de vedere: „*artistul adevărat trebuie să fie într-adevăr fidel propriei sale naturi*". Rolul imaginaţiei, „*regina adevărului*", e subliniat cu insistenţă, dar tocmai prin această calitate de „*regină a adevărului*" ea nu poate fi detaşată de inteligenţă: „*Un mare pictor este obligatoriu un bun pictor, pentru că imaginaţia universală închide inteligenţa (în sens de înţelegere) a tuturor mijloacelor şi dorinţa de-a le dobîndi*".

Poet şi pictor, Victor Hugo nu îmbogăţeşte gîndirea estetică, dar ne oferă în schimb, teoretic şi practic, imaginea romanticului care vede în romantism suprema libertate de expresie. „*Nu există nici reguli, nici modele*", proclamă el în prefaţa la *Cromwell*, şi toată creaţia sa, cu toate inconsecvenţele ei, rămîne o expresie a acestei libertăţi pusă cu precădere în slujba unor scopuri sociale . . .

●

Anglia reprezintă cea de a treia mare direcţie a romantismului. Ca şi în cazul Germaniei, putem vorbi despre un romantism structural, dar mult mai temperat de un simţ instinctiv al măsurii, mai puţin radical pe latura sa metafizică, tradus mai mult printr-un naturism nativ, un gust funciar pentru pitoresc, o mare forţă imaginativă şi sentimentală şi o vocaţie lirică extrem de bogată în

resurse. E de observat că unul dintre marii idoli ai romanstismului este Shakespeare, el însuşi un mare romantic, că, în secolul al XIX-lea, în timp ce în Europa continentală, dezbaterile pe marginea opoziţiei clasic-romantic captau energia multor spirite, marii poeţi ai epocii, printre care Coleridge şi Byron, nici nu se socoteau romantici şi considerau că această dezbatere nu priveşte cîtuşi de puţin Anglia.

Filosofia materialist-empiristă în succesiunea Bacon, Hobbes şi Locke afirmase o linie oarecum tradiţională a spiritualităţii engleze, o anume propensiune pozitivistă care va influenţa gîndirea estetică a eseiştilor empirici din secolul al XVII-lea, gîndire ce nu acceptă absolutismul raţiunii. Scoţianul Alexandre Gerard, de exemplu, argumentează rolul de bază al imaginaţiei în artă. Geniul, afirmă el, este produsul superior al imaginaţiei. În critica de artă, percepţia se săvîrşeşte pe planul afectului iar raţiunea intervine doar pentru a clasifica şi discuta sentimentele criticului. Gustul pitorescului păstrează o mare pondere. Dacă Burke, în 1756, deosebise, alături de „frumosul agreabil", „sublimul", asociat unor sentimente de spaimă, de infinit, de durere, Price, către sfîrşitul secolului, a adăugat ca o categorie a frumosului „pitorescul" ale cărui caracteristici sînt asprimea, neregularitatea, o variaţie continuă a formelor şi a culorilor, a luminilor şi a sunetelor. *

În acelaşi secol al neoclasicismului, Anthony Schaftesbury (1671—1713), a cărui gîndire l-a influenţat mult pe Winckelmann, profesează idei destul de străine pentru o optică de tendinţe clasicizante. Înseşi principiile de bază ale acestui gînditor eclectic sînt expuse la un mod mai degrabă sentimental decît raţional, şi printre aceste principii se cuvine subliniat un panteism guvernat de divinitatea care îl echilibrează şi îl armonizează.

Un semn romantic este şi gustul lui Hogarth pentru arhitectura gotică şi barocul rococo. În ciuda convingerilor sale clasicizante, Josua Ray-

* cf. Lionello Venturi, *op. cit.*

nolds (1723—1792) refuză la rîndul său autoritatea ideii în pictură, consideră natura ca sursă a frumosului şi îşi afirmă credinţa în imaginaţie şi în sentiment.

Interesul constant pentru Evul Mediu şi stilul gotic, care nu trec prin aceeaşi umbră ca pe continent, este şi el un semn romantic foarte marcat în secolul XVIII-lea cînd determină un adevărat curent: *the Gothic Revival.* „*Nu vreau să instituiesc o comparaţie între frumuseţea raţională a arhitecturii clasice şi licenţa inspirată de cea denumită gotică*, scrie Horace Walpole, autorul celebrei „*povestiri gotice*" *Castelul din Otranto.* „*Totuşi sînt încredinţat*, continuă el, *că autorii acesteia din urmă au avut o mai mare cunoaştere a artei lor, un gust mai bun, mai mult geniu, o mai mare înţelegere a ceea ce ne place să imaginăm.*" * Shakespeare e socotit în ceea ce are el mai bun un poet gotic şi devine un simbol al libertăţii creatoare. „*Un învăţător*, scrie acelaşi Walpole, *poate respecta unităţile; dar pentru a scrie Macbeth trebuie ceva mai mult geniu.*" *

În pragul secolului al XIX-lea, romantismul nu mai este prevestire, ci fenomen, declarat odată cu William Blake (1757—1827). Opera poetului pictor, exprimată printr-un desen de factură clasicistă, confirmă o optică pur romantică ce acordă imaginaţiei rolul de forţă creatoare prin care spiritul pătrunde esenţa realităţii, interpretînd natura panteist, ca simbol al unei lumi metafizice în mod obişnuit nepercepută. Folosind metafora şi simbolul într-o mitiologie care sincretizează elemente biblice, miltoniene şi reminiscenţe ale tradiţiilor celtice, Blake interpretează lumea conform unei gnoseologii în spiritul Filosofilor naturii şi refuză cu intransigenţa lui vehementă cosmologia materialist mecanicistă.

Regăsim la el utopia romantică a vîrstei de aur, în care natura decăzută şi omul, ca parte integrantă, îşi vor redobîndi prestigul iniţial. Nu e locul să insistăm asupra marilor poeţi englezi romantici, Wordsworth, Coleridge, Shelley, a căror gîndire

---

* cf. Lionello Venturi, *op. cit.*

este una dintre cele mai pregnante expresii ale spiritului romantic englez şi prezintă multe puncte comune cu concepţiile Filosofilor naturii.

Cu John Ruskin (1819—1900), romantismul îşi găseşte un teoretician exaltat care edifică o adevărată construcţie critică. Lionello Venturi vede în el un continuator al lui Wackenroder, chiar dacă nu l-a citit vreodată, dar ale cărui origini spirituale sînt pur englezeşti. Concepţiile sale se bazează pe refuzul raţiunii şi al regulilor în numele unei comunicări cu natura, dar nu în sensul mistic germanic, şi al cărei principiu este iubirea. Artistul trebuie să fie „*o făptură care simte şi vede, un instrument atît de gingaş şi sensibil, încît nici o umbră, nici o nuanţă, linie sau expresie oricît de momentană şi efemeră a lucrurilor vizibile care îl înconjoară şi nici vreuna din emoţiile pe care acestea sînt capabile să le transmită spiritului cu care a fost înzestrat, să nu rămînă neînregistrate, sau să se retragă din cronicile vremii. Nu cade în sarcina lui să gîndească ori să judece, şi nici să discute sau să ştie.*" *

În sfîrşit, de la cadrul peisagistic al tablourilor lui Gainsborough, în secolul al XVIII-lea, pînă la Constable şi Turner, sentimentul naturist, atît de englezesc şi atît de romantic în acelaşi timp, însoţeşte creaţiile celor mai notabili artişti, întîi ca semne ale romantismului, apoi ca fenomen romantic manifest.

●

Acestea ar fi într-un spaţiu extrem de restrîns faţă de materia imensă pe care o propune subiectul citeva din reperele între care s-ar putea fixa spiritul romantic european.

* John Ruskin, *Însemnări despre artă* traducere de Cristina Micuşan şi Sorin Alexandrescu, Meridiane, 1968.

UN MARE PICTOR „MINOR": WATTEAU

Istorie și feminitate

Firma lui Gersaint, ultimul tablou al lui Watteau impune un detaliu semnificativ: sub privirea parcă ironic-zîmbitoare a bărbatului cu tricorn din partea stîngă, un personaj tocmai împachetează într-o ladă un portret înfățișîndu-l foarte deslușit pe Ludovic al XIV-lea pictat în maniera oficială a lui Rigaud sau a lui Le Brun. Cum Watteau putea fi și caustic, te întrebi dacă nu-i vorba de o intenție polemică, pictorul împachetînd parcă simbolic o întreagă epocă al cărei creator fusese și cu care se identificase în istorie defunctul suveran. Dispărut din viața publică, el nu va mai trona nici printre tablouri. Și chiar să nu fi fost aceasta intenția artistului, faptul că Louis Hourticq (1939) sau, mai recent, René Huyghe, și alții, reținînd aceeași sugestie din detaliul amintit îndreptățește sensul lui emblematic.

Trecuseră cinci ani de la apusul regelui supranumit Soare, a cărui domnie de 72 de ani — socotind și perioada regenței — fusese prea lungă și prea autoritară pentru a nu stîrni resentimente. Cum aflăm de la Saint-Simon, un val de ușurare generală marchează sfîrșitul guvernării sale: „*Unii, cu speranța de a se afirma, de a participa, de a răzbate, priveau cu bucurie sfîrșitul unei domnii sub care nu mai aveau nimic de așteptat; ceilalți, obosiți de un jug apăsător care îi copleșea zi de zi, impus într-o mult mai mare măsură de miniștri decît de rege, erau în-*

cintați că se pot simți în sfîrșit la largul lor; cu toții, în general, pentru că astfel erau eliberați de o îndelungată constrîngere și foarte dornici totodată de schimbări."

Sub Ludovic al XIV-lea, centralismul monarhic atinsese apogeul. Ca să ajungă la formula de putere ce identifica statul în persoana unică a monarhului, această centralizare a trebuit să neutralizeze principala forță centrifugă: nobilimea. Lichidarea Frondei a pus capăt veleităților aristocrației rebele și a dezafectat-o politic, după ce fusese eliminată din circuitul economic, interzicîndu-i-se accesul în industrie și comerț și neîngăduindu-i-se decît cariera militară, patronatul agricol și . . . privilegiul de a se îmbrăca în mătăsuri. Noua formă a puterii își găsea expresia în sloganul „*Un rege, o lege, o credință.*"

Centralismul monarhic impune centralizarea și pe planul cultural, atît în forme administrative, prin înființarea de academii, cît și prin promovarea, mediată de acestea, a unei gîndiri estetice menită să legitimeze autocrația, s-o glorifice, s-o sacralizeze. În acest sens legiferează Boileau în literatură, Le Brun în pictură, Lully în muzică. Regele este unicul protector și beneficiar al noii ordini culturale, iar literatura și arta un instrument de propagandă și un auxiliar al monarhiei. „*Domnilor*, le pune Ludovic al XIV-lea în vedere academicienilor săi, *vă încredințez tot ce am mai prețios pe lumea asta . . . gloria mea.*" Răspunzînd acestei invitații, artiștii epocii — și-i de reținut că printre domnii academicieni se număra și subtilul Racine — o pun în practică zelos și fără complexe. Monarhul-soare apare în postura de imperator, sub înfățișarea lui Apollo sau Marte. Nenumărate sărbători nou instituite au aceeași menire de a capta populația intru gloria monarhului. O legislație riguroasă regizează doctrina esteticii clasice, la baza căreia stă ordinea rațiunii împotriva dezordinii pasiunilor, *frumosul ideal* opus născocirilor imaginației. Imaginația, „*această îndrumătoare de rătăciri și amăgire*", cum o numea Pascal, inspiră oroare, model în

artă trebuind să fie *ideea* care, „*măsurată cu compasul inteligenței*, precizează Bellori, *devine măsura mîini.*" Félibien recomandă la rîndul său corectarea naturii prin prisma frumosului ideal antic, iar Fréart de Chambray condamnă pictura libertină — „*plăcută prin culoare dar fără geometrie, nici perpectivă, nici anatomie*" (L. Venturi) — și, deopotrivă frumusețea himerică. Într-un cuvînt, artistul e dator să excludă orice neconformitate la ceea ce Félibien, prietenul lui Poussin, numește *gustul major* (*le grand goût*). Chiar pictorii își teoretizează viziunea în acest sens. Le Brun compune în desene o fiziognomonie slujind ca îndreptar pentru caracterul pasiunilor, iar Poussin elaborează un tratat de artă păstrat fragmentar de Bellori. Tot Poussin este model în conflictul dintre poussiniști și rubensieni, cei dintîi susținînd preeminența desenului asupra culorii, a cărei singură funcție, după Le Brun, „*este să satisfacă ochii, în timp ce desenul satisface mintea*".

Or, moartea lui Ludovic al XIV-lea și Regența, care îi urmează, constituie cel mai evident reper cronologic în instaurarea unei alte gîndiri artistice, la antipodul celei clasice, și care marchează trecerea de la un stadiu major, rațional și etic, slujind istoria și aservind individul la exigențele ei, la unul sentimental, estetic, individualist și, am spune, în opoziție cu „*le grand goût*" de gust minor. Franța pierde voința de-a se afirma în istorie, o afirmare, e drept, plătită scump în epoca imediat precedentă. Ea iese pur și simplu din istorie, renunțînd să mai cultive iluziile care s-o activeze în istorie. Regența inaugurează o pauză în dinamismul ei istoric. Abia Revoluția îi va reînvia vitalitatea națională, îi va restitui conștiința de națiune, exacerbată ulterior de mesianismul imperial. Virtuțile majore și virile, virtuțile *romane* ale omului clasic -- rigoare etică, eroism, justiție, lealitate, onoare — cad în desuetudine în favoarea unui spirit de epocă libertar, monden și hedonist, ce va dezvolta germenii descompunerii sociale din următorul secol. Este revanșa mondenității asupra austerității clasice, a *modernilor asupra anticilor*, învrăjbiți în faimoasa

polemică de la sfîrşitul secolului al XVII-lea. În locul unei arte aulice, de *stat* şi *impusă*, se afirmă o artă de *public*, am spune, dictată de gustul public; voinţei de acţiune politică prin artă i se substituie reveria sentimentală sau erotismul. Pe scurt, clasicismului intelectualist, auster şi viril îi urmează terminaţia frivolă a barocului, rococoul monden şi feminin, care înlocuieşte precizia raţiunii cu *rătăcirile şi amăgirea* imaginaţiei, al cărei generator e sentimentul. Altfel spus, se afirmă primatul *sensibilităţii* asupra *subiectului*.

Mutaţia este evidentă în evoluţia gîndirii estetice care, în secolul al XVIII-lea, va ajunge — pas revoluţionar — la recunoaşterea autonomiei artei. Fisuri apăruseră încă în plin clasicism, prin puternicele infiltrări ale barocului. Félibien, de pildă, recunoaştea puterea hulitei imaginaţii. El accepta *miraculosul* („le merveilleux") şi distingea *graţia*, adică *„ceea ce place şi cucereşte inima fără să treacă prin minte"*. Acum însă, raţiunea este pur şi simplu detronată de sentiment. *Inima*, cum ar spune Stendhal, nu mai acceptă supremaţia *capului*, şi tot mai mult se invocă drepturile sufletului. *„Sufletul are trebuinţele sale ca şi trupul"*, spune Dubos. Şi tot el: *„Or, dacă lucrarea emoţionează, sentimentul este de mult mai bună învăţătură decît toate dizertaţiile alcătuite de critici."* Dacă pentru Le Brun expresia înseamnă caracterul obiectiv şi imuabil al lucrurilor, pentru Roger de Piles, rubensist şi spirit fundamental revizionist, chiar dacă mai păstrează aparenţe de ortodoxie, ea este *„cugetare a inimii omeneşti"*. El consideră adevărul („le vrai") insipid cînd nu i se alătură *entuziasmul*, funcţie eminamente sentimentală, iar scopul picturii constă, tot după el, în a produce iluzii şi deci *a amăgi* („tromper").

Un criteriu de judecată ce precumpăneşte e *gustul*, deci subiectivitatea receptorului şi, implicit, libertatea deplină faţă de regulile statornicite de raţiune. Din profesiune strict legiferată, practica artei devine astfel rodul capricios al vocaţiei. *„Predilecţia, care ne face să preferăm o parte a picturii alteia, nu depinde cîtuşi de puţin de raţiunea noastră* (. . .). *Această predilecţie depinde de gustul nostru"*

(Dubos). Arta își pierde astfel funcția formativă, edificatoare, nu mai educă privitorul; îi flatează gustul, concept prin excelență monden, iar gustul, devenit legea fiecăruia, fiecare se întrece să-l rafineze. Am putea spune în termeni pascalieni că *subtilitatea* („l'esprit de finesse") pune în umbră *rigoarea* („l'esprit de géométrie"). Or, cine mai mult decît femeile dictează sau vor să dicteze gustul? În epocă, cel puțin, mărturia lui Malebranche o confirmă: „*Femeilor le revine menirea de-a hotărî modele, de a judeca limba, de a recunoaște o înfățișare distinsă și bunele maniere. Tot ce ține de gust este de competența lor.*" (*La recherche de la vérité*, 1678).

Noua direcție estetică nu-i însă atît de nouă în principiul ei. Ea se încorporează într-o tradiție prezentă în cultura neoficializată a secolului al XVII-lea, ce urcă în cel de al XVI-lea, la curtea dinastiei Valois „*cînd bărbații se străduiau să se adapteze subtilității și sensibilității femeilor*" (R. Huyghe), și mai sus, pînă la medievalele *cours d'amour* provensale, unde, sub patronajul femeilor, idealismul sentimental îmbracă forme aproape rituale de cult. Singura preocupare este iubirea, la *fin' amor*, practicată ca o artă atît de subtilă încît se transformă într-o doctrină elitară, de-a dreptul ezoterică: *curtoazia*. Prima parte a *Romanului Rozei* se înscrie de asemenea în spiritul unei culturi, ca să zicem așa, de tip sentimental. Evoluția, în secolul al XVII-lea, a acestei culturi concomitent cu cea de tip raționalist, a clasicismului, confirmă permanența celor două componente fundamentale în morfologia culturii: clasicismul și barocul, sub diferitele sale înfățișări. În acest caz, una produsă de o burghezie în plină afirmare, folosită de monarhie și susținînd-o, alta cultivată de o aristocrație frustată și oțioasă; una dominată de rațiune ca „*forță ce duce la unitate*" (Augustin), alta dominată de sensibilitate, deschisă către imaginar și dispersivă, ambele coexistînd cu alternanțe de intensitate, cu interferări și, desigur, cu infiltrări reciproce, în funcție de determinările istoriei. Iar dacă una se afirmă mai radical în momente de dezvoltare a

organismului social, cealaltă este, cum demonstrează cu strălucire Eugenio d'Ors, un simptom de criză. Or, ca structură socială, aristocrația cunoaște într-adevăr o criză profundă: „*Strălucirea marilor case a pălit sub splendoarea Regelui-Soare*" (F.F. Brentano: *L'Ancien Régime*). Pentru a anihila puterea de clasă a aristocrației, monarhia *particularizase toate interesele* (Montesquieu). Ca să-și asigure subzistența și să-și ofere cît de cît iluzia unei ocupații, consemnează vicontele d'Avenel în lucrarea sa de referință privind *Nobilimea franceză sub Richelieu* (1901), nobilii cumpără funcții la curte. Contele de Montlosier, în 1829, va deplînge această tristă necesitate. Pauperizarea nobilimii sub monarhia vechiului regim este evident calculată, și desigur nu numai în secolul Revoluției, cum reiese din recomandările mai tîrzii (1750) ale intendentului de Besançon către succesorul său, citate tot de F.F. Brentano, din care culegem aceste informații: „*Ea* (nobilimea — n.n.) *este foarte umilită în raport cu ceea ce era pe vremuri, dar nu-i o politică rea s-o menținem în această stare de sărăcie pentru a o pune în situația de a servi și de a avea nevoie de noi*". Lipsită de *divertismentul* puterii, și ne gîndim la sensul pascalian al noțiunii, incapabilă să mai exercite vreo acțiune asupra realității politice, ea „*nu mai conduce absolut nimic*" (F.F. Brentano), este condamnată la o existență fără dimensiune în istorie și simte nevoia de a-și consola o disponibilitate care s-o salveze de maladia plictisului, căci se plictisește amarnic. „*Păcat că nu vă pot descrie tot ce simt, că nu vă pot face să vedeți plictisul care devorează nobilimea și chinurile prin care trece pentru a-și umple zilele*", îi scrie, „divina marchiză", doamna de Sévigné, prietenei sale, doamna de Maisonfort, în timp ce ducesa de Orléans (Madame Palatine) consemnează și ea într-o scrisoare: „*Văd la Curtea Franței multe petreceri, nu întrezăresc nici pic de veselie.*" Și ce este plictisul decît descoperirea neantului existențial. Așa îl vede Pascal, considerîndu-l dimensiune esențială a condiției umane în

această viață care e doar „*un vis ceva mai puțin nestatornic*". „*Condiția omului*, spune el: *nestatornicie, plictis, neliniște.*" Fără un *divertisment* care să alunge plictisul ce se naște în stare de *repaos* „*nu există nici o bucurie*", în timp ce divertismentul alungă orice *tristețe*, și este, cu alte cuvinte, un paravan împotriva morții. Pascal nu-i singurul exponent al pesimismului religios din secolul al XVII-lea. „*Orice efort ar face oamenii, neantul lor apare pretutindeni*", proclamă Bossuet. El îi înfierează cu străşnicie pe cei care își îngăduie să rîdă în această lume unde „*un creștin nu-i viu niciodată*". Ideea că viața pămîntească este doar o pregătire pentru cea de dincolo produce o amplă bibliografie ilustrînd de altfel misticismul de factură barocă. Sînt așa numitele *Préparations à la mort* sau *Ars moriendi.* Numai între 1675 și 1699 apar 60 de titluri. Semnificativ este faptul că frecvența lor scade simțitor chiar în ajunul Regenței: 38 de titluri pînă în 1724, iar odată cu această scădere, cum observă Jean Delumeau, „*macabrul devine mai discret*", indiciu, socotim, al îmblînzirii și modernizării barocului în rococo.

Sunt însă cei care, constatîndu-și plictisul, caută *divertismentul* aici, care vor totuși să rîdă, care refuză pariul pascalian și vor o finalitate a omului pe pămînt. Reacția la pesimismul religios, la exploatarea creștină a morții și, deopotrivă, la absolutismul monarhic, este filosofia libertinilor, printre aceștia numărîndu-se la loc de frunte Gassendi, restauratorul epicureismului (1634). Aristocrația este cea mai zeloasă purtătoare a noilor idei care propagă o morală a fericirii imediate, dusă pînă la hedonismul pur. Să învățăm „*să ne bucurăm de noi înșine*", recomanda la timpul său poetul libertin Théophile de Viau. *Pregătirile pentru moarte* vor fi contracarate de o literatură al cărei obiect este fericirea: *Tratat despre fericire* (1706) de Fromentin, *Arta de a nu te plictisi* (1715) de Boureau Deslandes, *Discurs despre fericire* de Fontenelle, *Teoria sentimentelor plăcute* (1736) de Levesque de Pouilly etc. Pînă și devoțiunea trebuie să fie o plăcere. Abatele Pellegrin (1663—1745) are ideea năstrușnică de a

transpune Noul Testament în arii de operă şi vodevil, iar doamna Hubert va scrie un opuscul despre *Farmecul societăţii creştinului* (1730).

Dar cultura de tip sentimental şi modern se manifestă încă de la începutul secolului al XVII-lea, în curentul preţiozităţii. Modelul este italian şi-l inaugurează în primul deceniu Catherine de Vivonne, o semiitaliancă. Mediul său de propagare sunt saloanele aristocraţiei, adevărate institute de cultură mondenă sub patronaj exclusiv feminin: doamnele de Rambouillet (Cathérine de Vivonne, de Longueville, de Maure, de Sablé, Scarron, domnişoarele de Montpensier, de Scudéry etc.) Doamna de Saintot, fostă actriţă, înfiinţează o „Academie femelă", cum o numeşte în derîdere rigurosul clasic Chapelain, cu „*zîne care au ani mulţi şi minte puţină*". Putem astfel vorbi de-o autentică mişcare feministă *avant la lettre*, primul obiectiv al acestor instituţii fiind cultul femeii emancipate pînă la extravaganţă. Dogmatismului clasicist îi răspunde o tiranie feministă care exercită o implacabilă dresură mondenă. *Arlequin cizelat de iubire* este titlul convingător în acest sens al unei piese de Marivaux, din 1720. „*Cel care aflîndu-se la Curte, la Paris sau în provincie vede cum acţionează miniştrii, magistraţii, fără să cunoască însă femeile care îi guvernează, este asemenea unui om care vede perfect cum funcţionează o maşină dar habar n-are de resorturile ei*", spune Montesquieu într-una din *Scrisorile persane* (1721). Saloanele sunt imperiul dictatorial al femeilor. Celebra poveste ulterioară a doamnei Leprince Beaumont (n. 1711), *Frumoasa şi Jivina*, este alegoria edificatoare a rolului civilizator pe care şi-l asuma sexul frumos, ca demonstrînd cum iubirea devotată, şi supusă mai ales, preschimbă bărbatul-jivină în prinţ-fermecător.

Anti-plictisul salonardului este iubirea, o iubire epurată însă de erotism, departe de slobozenia deşucheată a secolului al XVI-lea, oficiată, ca un ritual, de amanţi respectuoşi şi subtili care îşi sublimează hormonii în cazuistica unei foarte complicate psihologii sentimentale. Prima ei des-

criere notabilă apare în romanul pastoral-monden *Astrée* (1610) de Honoré d'Urfé. Peripeţiile iubirii dintre Astrée şi Celadon codifică în nu mai puţin de 5000 de pagini iubirea desăvîrşită şi propovăduieşte un ideal de viaţă distinsă inspirat de reveria poetică a pastoralei italiene, reînnodînd totodată firul vechilor idealuri ale curtoaziei. În acelaşi spirit compune şi Gomberville. Polexandre, eroul romanului de aventuri galante care îi poartă numele, colindă lumea pînă ajunge pe o *insulă* (!) misterioasă peste care domneşte prea-frumoasa prinţesă Alcidiane. Itinerarul geografico-simbolic al acestei psihologii apare în faimoasa *Hartă a Regatului iubirii* (Carte du Tendre) din prima parte a romanului în 10 volume, *La Clélie*, al domnişoarei de Scudéry. Pe trei fluvii se navighează în acest regat: *Înclinarea*, *Preţuirea*, *Recunoştinţa* şi toate trei se varsă în *Marea Primejdioasă*, în preajma a trei cetăţi: *Iubitor din Înclinare*, *din Preţuire* şi *din Recunoştinţă*. O seamă de localităţi simbolice sunt tot atîtea posibile etape, cînd porneşti din *Noua Prietenie*: *Complezenţă*, *Supunere*, *Asiduitate*, *Scrisorică-dulce* sau: *Neglijenţă*, *Perfidie*, *Uşurătate*. Aici străjuieşte *Stînca Orgoliului*, lîngă înfurtunata *Mare a Duşmăniei*, dincolo rişti să te îneci în *Lacul* placid al *Indiferenţei*, şi tot aşa. Cum, pesimist, misticismul „rezolvă" efemeritatea vieţii în eternitatea utopică a transcendenţei, excesul de subtilitate sentimentală duce la o utopie a iubirii, tot un soi de transcendenţă, căci, în ultimă instanţă, ce este această iubire proiectată într-un spaţiu nicăieri dacă nu un transfer laic de transcendenţă. Tot aşa cum, într-un nicăieri simetric se situează, prin excesul de optimism al raţionaliştilor, transcendenţa, laică deopotrivă, a utopiei politice, care nu lipseşte în secolul clasicismului: *Istoria Severambilor* (1677) de Vairasse, *Istoria Insulei Calejava sau Insula Oamenilor raţionali* de Claude Gilbert, ţinutul Bétique din *Aventurile lui Télémah*, populat de Fénelon cu buni sălbatici într-un cadru de paradis terestru admirabil guvernat. Înaintaş întru utopie ai acestora este „libertinul" Cyrano de Bergerac, cu *Statele şi Imperiile din Lună* (1641) — o

„lume pe dos", cum o numeşte autorul, o adevărată „lună galantă", după Jean Servier (*Histoire de l'Utopie*). Realitatea se amuză deseori cu asemenea paradoxale întîlniri — în principiu.

Printr-un secol de istorie culturală, am căutat drumul care duce la Watteau-artistul. Sentimental şi imaginativ pînă la utopie, efeminat şi preţios cu măsură, monden şi frivol fără să încalce idealul de gust al epocii şi să decadă în licenţios, manierat într-o galanterie învăluită şi aluzivă, departe de senzualitatea directă a unui Boucher, plăcut şi nu edificator, preocupat aproape numai de iubire şi lipsit de orice ideal politic, blamabil din optica severă a lui Le Brun, dar desigur *şarmant*, cu mici îngăduinţe, în ochii unei domnişoare de Scudéry şi, totodată, în acord cu noile concepţii estetice ale epocii sale, acest strălucit exponent al rococoului ilustrează totodată o tradiţie specifică şi exclusivă a culturii franceze de tip sentimental. Această ultimă trăsătură îl îndreptăţeşte pe René Huyghe să afirme că Watteau se numără *printre cei mai profunzi şi revoluţionari artişti ai şcolii franceze*; aparţinînd tradiţiei franceze, el este unul „*dintre acei oameni care, periodic, o întrupează şi, periodic, îi dau o aparenţă, un chip nou cufundîndu-se în glia comună.*" Sigur, din perspectiva clasicului, dintr-aceea a istoriei, în măsura în care aceasta tutelează pragmatic existenţa spirituală a societăţii, în măsura în care raţiunea ei acceptă visul doar în subordine, şi, deţinînd puterea, stabileşte, ea, ierarhia, Watteau este un artist „minor". Dar *major* şi *minor* în dialectica vieţii sunt în cele din urmă doar convenţii de metodă sau argumente polemice. E destul să ne imaginăm o umanitate de roboţi dogmatic-raţionali într-o existenţă ce ar exclude cu desăvîrşire visul „neortodox" şi valorile sale, pentru a realiza cît de schiloditor poate fi exclusivismul. Or, depăşind cadrul cultural al epocii, visul lui Watteau exprimă într-un *chip nou* acea permanenţă lirică ce îndulceşte existenţa omenească, acel *superfluu foarte necesar*, cum a spus, pare-mi-se, Voltaire. Tot Voltaire va constata cu superioară condescendenţă că Watteau „*n-a făcut nimic măreţ pentru*

că era incapabil." Aşa este. Dar prin ceea *ce a făcut* de-a lungul chinuitei sale vieţi omeneşti, el a ridicat visul la o asemenea înălţime, încît i-a conferit o măreţie.

Propriul său duşman

Un portret al Rosalbei Carriera (1675—1757), din chiar anul morţii lui Watteau, ne păstrează imaginea sa cea mai verosimilă în comparaţie cu cele vreo şase portrete probabile sau presupuse. Mai grăitoare chiar decît autoportretul în trei creioane conservat la Muzeul Condé din Chantilly. Poate că, într-adevăr, a fost nevoie de intuiţia unei femei pentru a surprinde cu atîta acuitate, şi am spune cu un fel de obscură solidarizare, această fizionomie de rezonanţă mozartiană. Un captiv al *pasiunilor duioase*, ca să folosim o sintagmă stendhaliană de o delicateţe efeminată, scoasă în vileag de nasul cu arcul subţire şi alungit peste buza proeminent răsfrîntă şi plin conturată. Privirea melancolică pune parcă o depărtare între el şi spectator; ai spune că închide omul într-o reverie secretă şi nostalgică, numai de el ştiută, dar pe care cele mai multe tablouri ale artistului o trădează în atmosfera lor crepuscular-vaporoasă, în atitudinea preţios-stilizată a personajelor, femei şi, deopotrivă, bărbaţi izbitor de lipsiţi de masculinitate, precum şi în expresia lor, acolo unde se vădeşte mai pregnant — în acel *Gilles*, bunăoară, alb visător *troienit de aduceri aminte*, în care am putea descifra un plauzibil autoportret . . .

Cele mai convingătoare surse de informaţii pentru cunoaşterea omului Watteau sunt, firește mărturiile contemporanilor. Trei dintre ele sunt şi cele mai concludente: *Rezumat al vieţii lui Antoine Watteau de dl. de Jullienne*, care prefaţează opera gravată a pictorului (1736), prefaţa lui E. F. Gersaint la *Catalogul metodic al feluritelor curiozităţi din cabinetul răposatului domn Quentin de Lorangère* (1744) şi *Viaţa lui Watteau pictor de figuri şi peisaje, subiecte galante şi moderne*, citită de contele de Caylus la

Academia regală de pictură în ziua de 3 februarie 1748.

Caracterizarea lui Watteau coincide în aceste trei mărturii şi asupra lor zăbovim, chiar dacă domnul de Caylus considera că „*Trebuie să ne intereseze mai mult arta decît artistul.*" Or, în ciuda acestei păreri, evocarea omului Watteau se impune. În principiu, credem că toate fenomenele din existenţa unui om sunt solidare şi n-am înţelege indeajuns anumite resorturi intime ale artei dacă nu ne-am opri şi asupra artistului, nu numai în contextul cultural, ci şi în cel biografic, pentru că a judeca opera în exclusiva ei imanenţă înseamnă a o inumaniza, în timp ce cunoaşterea omului poate adăuga o anumită simpatie în interpretare, dispusă la o mai generoasă pricepere. Şi e greu după ce îl cunoşti pe Watteau, să nu vezi în feeria propusă de el *divertismentul* superior al unui om care a trăit prea grăbit o viaţă prea scurtă, sublimîndu-şi frustrările într-o viziune a cărei echivalenţă scrisă, cum nu se poate mai plastică, o regăsim la alt bîntuit de spaţii iluzorii — în baudelaireanul „Paradis parfumat", „*Unde totul nu-i decît iubire şi bucurie | Unde tot ce iubeşti e vrednic de iubire | Unde inima se îneacă în voluptatea pură.*" (*Moesta et Errabunda*) ... Acolo, unde sub „sorii înceţoşaţi" ai „văzduhul pîclos", „într-o lumină caldă", „*totul e numai ordine şi frumuseţe | Lux, calm şi desfătare.*" (*Invitaţie la călătorie*).

Iată cele trei portrete din sursele mai sus amintite: „*Watteau era de statură potrivită şi firav de felul său, avea o minte ascuţită şi ageră şi simţăminte alese, vorbea puţin, dar bine şi la fel şi scria, gîndind aproape întruna; mare admirator al naturii şi al tuturor maeştrilor care au copiat-o, munca stăruitoare făcuse din el un om cam melancolic. Rece şi stîngaci cu cei din jur, era incomod uneori pentru prietenii săi şi deseori pentru el însuşi, altminteri însă n-avea nici un cusur.*" (Jullienne).

„... *înfăţişarea lui nu e deloc impunătoare. (...) Avea statura potrivită fiind de felul său firav, era neliniştit şi schimbător din fire, se dăruia trup şi suflet hotărîrilor sale, spirit libertin, dar cuminte în mora-*

vuri; năbădăios, timid, rece și stîngaci cu cei din jur, discret și rezervat cu necunoscuții, bun, dar dificil ca prieten; mizantrop chiar critic răutăcios și muș-cător, veșnic nemulțumit de el însuși și de ceilalți și greu iertător; îi plăcea mult să citească; era singura distracție pe care și-o îngăduia cînd avea răgazul; deși neinstruit, judeca destul de sănătos lucrările spiritului." (Gersaint).

„*Apoi* (după ce lucrase pe lîngă Audran — n.n.) *o să vedem același talent dezvoltat, dar într-o viață zbuciumată de nestatornicie și de dezgustul nutrit de Watteau față de el însuși ca și față de toți oamenii. (...) Dar avea o asemenea fire că mai totdeauna ceea ce făcea îl dezgusta. Cred că unul dintre cele mai puternice temeiuri ale acestui dezgust avea ca principiu ideile sale înalte despre Pictură. (...) Nici prețul pe care îl obținea* (pentru tablouri — n.n.) *nu-l impresiona. (...) Era inteligent și cu toate că nu primise nici un fel de învățătură judeca muzica și toate lucrările spiritului cu finețe și chiar cu rafinament. Lectura era pentru el cea mai mare desfătare. Știa să tragă folos din cele citite (...). Bucurîndu-se de-o plăcută reputație, n-avea alt dușman afară de el însuși. Nici nu se instala bine într-o locuință că o și detesta. Schimba locuințele una după alta (...). Pot spune că Watteau, atît de mohorît, atît de atrabilar, atît de timid și atît de caustic pretutindeni aiurea, era atunci* (în ate-lierul său — n.n.) *doar Watteau cel din tablourile sale (...) fermecător, duios, și poate cam păstor (...). Watteau avea o inimă dreaptă. Resemnarea lui trebuie să fi fost sinceră. Altminteri nu se lăsa tîrît de nici o patimă, nici un viciu nu-l stăpînea și n-a făcut niciodată vreo lucrare obscenă (...). Încolo, era de statură potrivită, cu o fizionomie foarte ștearsă, ochii săi nu-i trădau nici talentul, nici agerimea minții. Era mohorît, melancolic, ca toți atrabilarii, sobru din fire și incapabil de vreun exces. Curățenia moravurilor sale abia ce-i îngăduia să se bucure de libertatea sa de spirit și de aceea rareori îți dădeai seama din vorbele lui cît e de inteligent.*" (Caylus).

Precizările concrete ale acestor documente de epocă alăturate portretului atît de sensibil și afectuos al Rosalbei Carriera compun imaginea reală,

credem, a omului Watteau. Aşadar: nestatornic, neîncrezător faţă de el însuşi şi de ceilalţi, mizantrop pesimist şi totodată dornic de prietenie şi afecţiune dar introvertit din timiditate, nepăsător şi dezinteresat, devotat artei sale, dar nemulţumit şi chinuit de complexe cînd se compară cu marii maeştri, capabil de izbucniri sarcastice, libertin în gîndire, altminteri însă puritan şi, se pare, cast pînă la sfîrşitul vieţii, stîngaci în societate, încăpăţînat fără să fie voluntar, şi am spune că încăpăţînarea este o formă de voinţă sentimentală şi efeminată, capricios, melancolic, visător imaginativ şi „cam păstor", Watteau este predestinat ca om viziunii sale de artist. Ni-l putem imagina trubadur provensal, pictor manierist la Fontainebleau, personaj de pastorală preţioasă; nimic nu-l apropie de tipologia şi de idealul omului clasic, tot aşa cum reveria lui melancolică exclude în principiu violenţele tragediei. Mai trebuie să ne întrebăm oare cît de prielnic dezvoltării sale artistice era climatul relaxat al Regenţei? Să mai adăugăm o determinantă, credem, esenţială: acea psihologie specială ce rezultă îndeobşte din precaritatea miezului biologic, cu tot depozitul ei de frustări inevitabil modelatoare ale spiritului. Pentru că o bază vitală anemiată naşte în mod fatal contradicţie între elanuri şi posibilităţi şi înlocuieşte puterca de acţiune cu fuga în reverie. Din Anglia, unde plecase şi cu speranţa de a-şi vindeca ftizia, se întoarce, relatează alt contemporan, editorul de stampe Mariette, *„tîrînd cu el plictisul şi dezgustul care îl însoţeau pretutindeni."* Şi întregeşte: *„O sănătate absolut ruinată, spectacolul înfiorător al unei morţi apropiate i-au agravat suferinţele . . ."* Singurul rezultat al tratamentelor urmate era ura lui neiertătoare, molierească, împotriva medicilor. *„Cu ce am greşit oare, asasini blestemaţi!"* notează chiar el sub o caricatură făcută la Nogent, în ajunul morţii. Lui Jullienne i se plîngea într-o scrisoare din 3 mai 1721 de *„durerea din partea stîngă a capului care de marţi nu mi-a îngăduit să aţipesc . . ."*, iar lui Caylus îi răspundea într-o zi: *„Cînd n-ai încotro, există azilul. Acolo nimeni nu-i refuzat . . ."*

În această viață, ceva mai statornică decît un vis, nu-i rămînea ca împlinire decît visul într-un spațiu ideal, elegant și aristocratic, tocmai ca să răscumpere o condiție umană atît de precară și atît de detestată de el însuși.

Gustul pentru artă

Gustul lui Watteau pentru artă, relatează Gersaint, se declară din cea mai fragedă tinerețe. Cînd era liber, o zbughea în piață și desena „*feluritele scene comice pe care le ofereau îndeobște publicului vînzătorii de leacuri înșelătoare și șarlatanii care bîntuie prin partea locului.*" Cum orașul Valenciennes, unde s-a născut, în toamna anului 1684, este situat într-o zonă de confluență franco-flamandă, e de imaginat că aceste „scene comice" trebuie să fi fost marcate de pitorescul realismului de tradiție flamandă. Cu atît mai mult cu cît primele sale tablouri păstrate ca atare sau cunoscute din gravuri trimit numaidecît la micii maeștri flamanzi, la Van Ostade la Teniers, la scenele de gen ale lui Gerard Dou.

Watteau-tatăl, destul de înstărit meșter de acoperișuri *(couvreur)* și dulgher, era, se pare, un bețivan mojic și violent, nu foarte încîntat de vocația flușturatică a lui Antoine, cel de al doilea născut dintre cei patru băieți ai săi. Îi îngăduie totuși, cînd acesta împlinește cincisprezece ani, să ucenicească la Jacques Alber Gérin, mediocrul și corectul pictor oficial al orașului Valenciennes, pentru a deveni, dacă tot nu-i bun de altceva, măcar pictor de firme și trăsuri. După moartea lui Gérin, ne informează Jullienne, Watteau pleacă la Paris, însoțind un pictor local „*care se dădea drept mare meșter în decoruri de teatru*" și care, pe temeiul acestei reputații, a fost chemat în 1702 de Opera din Paris. Aici are contactul decisiv cu spectacolul, la Comedienii francezi, dar mai ales la Italieni, care, de altfel, în scurtă vreme, vor fi expulzați pentru atitudine necuviincioasă la adresa doamnei de Maintenon, regina neîncoronată a Franței, și nu se vor reîntoarce decît după

un an de la moartea regelui. Arlechino, Mezzettino, Scaramucia, Scapino, Coviello cel cu faţa acoperită de-o mască *a domino*, Brighella, cîntăreţul virtuoz la multe instrumente, apoi amorezii Cintio, Lelio, Florio, Ottavio, împreună cu adoratele lor Angelica, Flaminia, Lucinda, Ardelia, urmate de cortegiul de slujnice cochete şi viclene, Smeraldina, Corallina, cîrlionţata Ricciolina, toate personajele Commediei dell'Arte vor năvăli în reveria lui în veşmintele lor pestriţe şi sclipitoare, dar epurate de truculenţa originară, pentru a merita să-i populeze lumea alături de aristocraticii păstori şi păstoriţe autohtoni. Această pasiune a artistului pentru lumea teatrului vădeşte de la bun început o afinitate foarte eretică. Deşi secolul al XVII-lea francez este secolul teatrului, instituţia în sine era rău privită, iar actorii aveau statutul social al unor paria. Se ştie doar că pînă şi lui Molière i se refuzase dreptul îngropăciunii creştineşti. Spiritele austere şi religioase au veştejit cu străşnicie această instituţie, socotind-o frivolă şi demoniacă. „*Toate marile divertismente sunt primejdioase*, spune Pascal, *dar dintre toate cele pe care le-a născocit lumea, niciunul nu-i mai de temut decît comedia.*" Explicabile, deopotrivă, sunt şi aversiunea unui Pascal şi afinitatea unui Watteau, scena fiind loc prin excelenţă al ficţiunii. Ce îndrumător mai bun decît teatrul pentru a stimula *rătăcirile şi amăgirea imaginaţiei*, pentru a exprima ideea *diversionistă* de viaţă ca vis? În sala de teatru, spectatorii pierd, odată cu identitatea lor individuală, simţul realităţii, spre a evada colectiv în unul şi acelaşi vis care se petrece pe scenă. Din *visul* dramaturgic, Watteau va mai reţine unele reţete de punere în scenă, o ştiinţă a costumaţiei şi decorului, precum şi o anume teatralitate a atitudinilor care dă un hieratism de feerie înscenărilor sale.

După întoarcerea la Valenciennes a companionului său, el îşi continuă ucenicia, întîi la alt pictor insignifiant, pe care l-a părăsit neavînd ce face (Gersaint), apoi la o manufactură de copii pe Pont Notre-Dame unde „o duzină de elevi amă-

rîţi" executau mici portrete şi subiecte religioase pentru negustorii din provincie, unii pictînd cerurile, alţii capetele, alţii draperiile, alţii aşternînd alburile. Watteau, povesteşte mai departe Gersaint, se specializase în imagini cu sfîntul Nicolae, foarte cerute de clienţi. „*Îl ştiam pe sfîntul Nicolae al meu pe de rost şi mă lipseam de original*", sunt chiar cuvintele artistului. În acest timp, „*Departe de a se descuraja din pricina unei ucenicii atît de nefericite, şi-a înteţit eforturile pentru a se ridica mai presus de această condiţie. Toate momentele de libertate de care se poate bucura, zilele de sărbătoare, nopţile chiar, le folosea ca să deseneze după natură*" (Caylus).

La magazinul de stampe al lui Pierre II Mariette şi al fiului său Jean, Watteau are prilejul să-i studieze pe marii artişti din colecţia acestora (Rubens, Tiţian, Brueghel, Callot etc.). Tot aici îl cunoaşte pe Claude Gillot care „*după ce a văzut cîteva desene şi tablouri de mîna lui Watteau ce i-au plăcut, l-a invitat să locuiască împreună.*" (Jullienne). Gillot dobîndise o oarecare notorietate cu tablouri inspirate de spectacolele Commediei dell'Arte. Se pare că la el şi-a însuşit Watteau ideea serbărilor galante, aşa cum afirmă Jeanne Arnaud. După o vreme, cei doi se certă însă, căci „*Niciodată caractere şi firi n-au semănat atît de mult, dar cum el* (Gillot — n.n) *avea aceleaşi defecte, niciodată nu s-a pomenit mai mare nepotrivire*" (Gersaint). Părăsindu-l pe Gillot, Watteau îl ia cu sine şi pe Lancret, pe care îl sfătuieşte „*să se formeze urmînd natura însăşi, aşa cum a făcut şi el.*" (id.).

Următoarea etapă în ucenicia neastîmpăratului artist este aceea la pictorul Claude III Audran, conservator al Luxembourgului, unde studiază ornamentele şi decoraţiile de platforme şi lambriuri spre dezaprobarea lui Caylus, care vede într-asta un condamnabil aspect frivol al artei. Pe atunci, Audran compunea *Lunile groteşti* pentru castelul din Meudon, folosindu-l desigur şi pe Watteau la execuţia acestei lucrări. Îi încredinţează, de asemenea, decorarea Cabinetului Regelui de la Castelul de la Muette. Pentru a-şi desăvîrşi educaţia artistică, Watteau se înscrie la Academia

regală de pictură, copiază maeştri, mai ales lucrări de Rubens, se exersează ca peisagist în parcul Luxembourg, fascinat de frunzişurile frumoşilor copaci care îi vor împăduri tablourile. Într-o zi îi arată lui Audran o pictură de gen reprezentînd plecarea unor trupe: „*Domnul Audran, om priceput şi în stare să judece un lucru frumos, s-a speriat de calităţile pe care le-a descoperit în acest tablou, dar de teama că va pierde pe cineva care îi era de folos şi pe care se bizuia destul de des pentru aranjarea şi chiar compoziţia lucrărilor pe care trebuie să le execute, l-a sfătuit, cu binişorul, să nu-şi mai irosească timpul cu lucrări libere şi fanteziste de pe urma cărora şi-ar pierde bunul gust în care forma. Watteau nu s-a lăsat deloc păcălit de acest îndemn . . .*“ (Gersaint).

Înainte sau după ce îl părăseşte pe Audran, în orice caz între anii 1708 şi 1711, pleacă la Valenciennes, cu banii obţinuţi de la negustorul de tablouri Sirois, socrul lui Gersaint, în schimbul unei lucrări cu subiect militar. Oraşul făcea parte pe atunci din zona de operaţiuni militare. Atmosfera şi forfota cazonă îl inspiră. Tematica aceasta era de altfel curentă. Joseph Parrocel (1646—1704) este autorul comanditat al unor *Bătălii ale lui Ludovic al XVI-lea*, vădindu-şi, ca fost cavalerist preferinţa pentru manevrele cavaleriei; tot la comanda lui Ludovic al XIV-lea, Adam François van der Meulen (1632—1690) executa scene de bătălie „*organizate ca nişte cadriluri*“ (E. Faure); de asemenea, Pater, viitor discipol al lui Watteau, şi alţii. Ficcare prinţ îşi are pictorul de bătălii care să-l înveşnicească. Dar Watteau nu pictează la comandă, ci numai urmînd bunul său plac ceea ce nu împiedica achiziţionarea ulterioară a lucrărilor sale. Aşa se explică firescul şi vivacitatea crochiurilor ilustrînd viaţa de campanie, factura liberă a tablourilor. Adevărat reportaj, scenele pictate n-au deloc solemnitatea rigidă a picturilor de acest gen; ele surprind adevărul vieţii, nu celebrează personaje. În acelaşi timp, artistul copiază maeştri olandezi, pe Van Ostade printre alţii.

Reîntors la Paris împreună cu Jean-Baptiste Pater, fiul sculptorului Antoine Pater, pe care îl frecventa la Valenciennes, Watteau concurează pentru premiul Romei, dornic să facă o călătorie în Italia „*ca să-i studieze acolo pe marii maeştri, mai ales pe veneţieni, al căror colorit şi compoziţie îi plăceau foarte mult*". (Gersaint). Tentativa se soldează cu un eşec în favoarea unui oarecare Antoine Grison sau Grisson. Noul domiciliu al artistului, acum, este la Sirois. Împreună cu prietenii săi Antoine de la Roque, fost ofiţer, cunoscut la Valenciennes, şi cu Lesage, care îi obţinuse o comandă pentru două ilustraţii la *Diavolul şchiop*, rămasă neonorată, Watteau frecventează teatrele, şi, renunţînd la temele militare, pictează mascarade. Tot visînd Italia, prezintă la Academia regală de pictură cîteva lucrări *(Geloşii sau Pierrot mulţumit, Petrecere în patru* şi *Arlechin gelos)*, cu aceeaşi speranţă de-a ajunge la Roma. Nu va reuşi nici de astă dată. În schimb, e invitat să intre în Academie. Cu admiraţie, pictorul De La Fosse i se adresează în următorii termeni: „*Prietene (. . .) îţi ignori talentele şi n-ai încredere în puterile dumitale; crede-mă, ştii mai multe decît noi şi te socotim vrednic să ne onorezi Academia, fă demersurile trebuincioase, noi te primim ca pe unul de-ai noştri.*" (Gersaint). Va deveni academician în 1717, cînd îşi va prezenta lucrarea de recepţie, care este şi capodopera lui: *Îmbarcarea pentru Citera.*

Hărţuit de demonii săi lăuntrici, abandonează locuinţa de la Sirois şi se instalează la colecţionarul Pierre Crozat, trezorier al Franţei, care îi oferă casă, masă şi acces la remarcabila sa colecţie de desene unde figurează Rembrandt, Jordaens, Correggio, Veronese, Parmigianino, Rafael etc. Aici, ne informează Caylus, face studii după Rubens şi Van Dyck, după copacii lui Tizian şi Campagnola şi după alţi pictori italieni şi flamanzi. Nici la Crozat nu rămîne însă prea mult. „*Dragostea de libertate îl face să plece de la domnul Crozat; vroia să trăiască după bunul său plac şi chiar anonim s-a retras* (după o scurtă şedere la pictorul Nicolas Vleughels — n.n.) *la socrul meu, într-o mică locuin-*

ță, interzicînd cu desăvîrșire celor care ar întreba să li se dezvăluie unde stă." (Gersaint).

Acum urmează intermediul londonez de cîteva luni, la sfîrșitul lui 1719 și începutul lui 1720. Din nou la Paris, va locui întîi la Gersaint, apoi, misterios, se mută iar altundeva, nu se știe unde. În cele din urmă, ftizia de care suferea agravîndu-se, în primăvara lui 1721 îl regăsim în mica localitate Nogent-sur-Marne, la un oarecare Philippe Le Fèvre, fost intendent pentru Micile distracții ale Regelui. Aici e vizitat de prietenii săi credincioși, printre care și Antoine de la Roque. La cererea artistului, Gersaint organizează o vînzare ce-i aduce 3000 de livre. Pentru abatele Carreau, preotul din Nogent, care, grijuliu pentru mîntuirea lui, îi ceruse să ardă lucrările cu „nudități" (!), Watteau pictează un *Cristos răstignit*, apreciat astfel de Caylus: „... *chiar dacă e lipsit de noblețea și eleganța cerute de asemenea subiect, tabloul are cel puțin expresia de durere și suferință a bolnavului care îl picta.*"

Moare în ziua de 18 iulie a aceluiași an, în brațele lui Gersaint. Într-o scrisoare către Rosalba Carriera, acesta o informează că „*și-a sfîrșit zilele cu penelul în mînă.*"

Avea 37 de ani, vîrsta la care au murit și Rafael și Toulouse-Lautrec.

În numărul din luna august, cunoscuta publicație mondenă *Mercure galant* consemnează: „*Gratiosul și elegantul pictor a cărui moarte o anunțăm era deosebit de eminent în profesiunea sa. Memoria lui va fi veșnic scumpă adevăraților amatori de pictură. Nimic n-o dovedește mai bine decît prețul excesiv la care au ajuns astăzi tablourile sale de șevalet cu mici figuri.*"

Un „flamand" la Paris

Curioasă această evoluție a lui Watteau „*pictor flamand la Academia regală*", cum îl numește Jullienne „*pictor flamand care a trăit la Paris, unde a murit acum cîțiva ani*", cum spune Voltaire, pentru a deveni Watteau, cînd, judecînd după primii săi pași, ar fi trebuit să evolueze ca epigon al școlii flamande. Epigon, pentru că acolo nu mai avea ce să adauge. Watteau, scriu și frații Goncourt, „*este într-adevăr flamand prin naștere și debut.*" Tot ei fac însă și precizarea esențială: „*poetica lui este întru totul franceză.*" Odată cunoscut climatul cultural în care se formează, atît de prielnic caracterului și temperamentului său, la care aderă abandonînd în spirit moștenirea flamandă, evoluția aceasta contradictorie nu mai pare deloc curioasă. La Valenciennes ar fi rămas poate un mediocru oficial de provincie franco-flamandă; în Parisul Regenței, tînărul provincial a găsit mediul catalizator al geniului său într-o evoluție fericită, vedem, noi, astăzi, cînd, altădată, Diderot declara că ar da zece Watteau pe un Teniers. Să spunem că nici Diderot, nici Voltaire, care constata în Watteau doar echivalentul în *grațios* a ceea ce a fost Teniers în *grotesc*, n-au simțit geniul francez al acestui „flamand"? Un englez, Walpole, e mai aproape de adevăr văzînd în opera lui Watteau „un fel de pastorală ireală" și afirmînd că „*genul lui seamănă cu acela al compatriotului său Honoré d'Urfé*".

Caylus, amator luminat și contemporan plin de admirație, nu-l cruță de obiecții critice, explicabile într-un moment de interferențe de gust, cînd tendințe noi se conjugă cu inerțiile. El socotește *gîndirea* lui Watteau despre pictură mult mai presus decît *execuția* și îi reproșează necunoașterea totală a anatomiei pentru faptul că făcea doar trupuri femeiești, mai ușor de desenat datorită numărului mai mic de articulații. Această „*insuficiență* în practica desenului îl punea în imposibilitatea de a compune *ceva eroic sau alegoric, cu atît mai puțin de a reda figuri de o anumită măreție*". Tablourile

sale „*nu exprimă participarea nici unei pasiuni*", sunt „*lipsite de acțiune*". Îi recunoaște, în schimb, calitatea de colorist, deși faptul că „îi plăcea să picteze cu pastă grasă" *(à gras)* are ca efect „*o oarecare lipsă de acurateță în practica sa, care desigur că i-a denaturat culorile*"; apreciază, de asemenea „*o tușă fină și ușoară*", „o *execuție picantă și însuflețită*". În fine, considerîndu-l un producător, „extrem de manierat" de „*iluzii plăcute*", mai constată „*un soi de monotonie*", remarcă pe care o găsim foarte exactă, dar nu în sens depreciativ, ci dimpotrivă. În cazul său, monotonia devine o caracteristică edificatoare, Watteau numărîndu-se printre acei artiști care își creează universul din elemente puține și prin repetarea lor în nuanțe — „*Pas la Couleur, rien que la nuance!*", cum va pretinde Verlaine în a sa *Artă poetică*. Condiția lui e tocmai refuzul rupturilor, al metamorfozelor în diversitate, particularitate a creatorilor de tip donjuanesc, am spune, ilustrată perfect de un Picasso. Chiar dacă, plictisindu-se lesne „*nu căuta să zburătăcească dintr-un subiect într-altul . . .*" (Gersaint), subiectele lui, cele în care îl identificăm deplin, sunt, în ultimă instanță, aceleași. Monotonia sa traduce un fel de fidelitate de Penelopă ce țese întruna cele cîteva motive ale reveriei sale, concentrîndu-și în ele toată puterea creatoare.

Gersaint, în schimb, vede în Watteau un desenator care „*va trece întotdeauna drept unul dintre cei mai mari și mai buni (. . .) din cîți a dat Franța*". De altfel, „*el era mai mulțumit de desenele decît de tablourile sale*" pentru „*spiritul și adevărul pe care știa să le insufle creionului său.*" (id.). În această privință, Caylus îl judecă pentru ceea ce nu făcuse, în timp ce Gersaint îl prețuiește pentru ceea ce a făcut, și Gersaint a văzut bine. Tot Caylus regretă că primele studii ale lui Watteau nu sunt consacrate *genului istoric* și că n-a trăit mai mult, fiind de presupus că așa „*ar fi devenit unul dintre cei mai mari pictori ai Franței*". Astăzi, destinul postum al lui Watteau ne îngăduie un zîmbet la asemenea presupuneri.

Sigur, n-a pictat nimic *eroic*; n-a redat *pasiuni*, nu s-a consacrat *genului istoric*, e lipsit de *acțiune* în sensul clasicist, iar sensibilitatea primează asupra subiectului. Așa este. Dar numai așa a putut deveni Watteau. Dacă pasiunile obligă la o anumită violență de expresie, tocmai o asemenea violență l-ar fi descalificat. Violența pasională n-are loc în lumea lui. Watteau proiectează în tablourile sale o anumită stare, o unică stare, starea de reverie, propria lui stare de visător îndrăgostit de iubire, într-o epocă ce reducea iubirea la un *schimb de fantezii* și *un contact între două epiderme* (Chamfort). În timp ce iubirea lui e duioasă, reverențioasă, manierată, platonică aproape, evocînd acel *vis familiar* al lui Verlaine, *straniu și pătrunzător*, cu *melancolici pelerini* înfricoșați de spontaneitatea mîngîierilor lor (*„La spontaneité craintive de leurs caresses"*). Itinerarul lor se înscrie mai degrabă într-o *Hartă a Regatului Iubirii*. *Acțiunea* tablourilor sale se petrece în surdină; totul e șoaptă, totul e foșnet, totul e murmur; cîntecele se îngînă, degetele ghitariștilor abia mîngîie strunele; nimeni nu strigă, nimeni nu rîde și nici nu zîmbește măcar; chipurile femeilor au grația inexpresivă a unor păpuși. Toți acești „eroi" par toropiți de-o rafinată anemie, o *morbidezza* ce pare să ascundă teama de o virtuală dezamăgire. Alteori, privindu-i, ai spune că, sortiți unei stranii nemișcări, așteaptă fără convingere gestul imposibil care să-i trezească din melancolica lor somnolență. Nu îi cutremură patimi. În lumina căptușită de umbrele frunzișurilor, sentimentele, dorințele se mărturisesc abia auzit, cu acea sfială care farmecă și în același timp dezamăgește îndrăgostiții. Văzute din spate, siluetele se depărtează, însingurate sau perechi, vrînd, ai spune, să se cufunde și mai adînc în irealitatea lor. În visare își împlinește Watteau, în vibrație ultimă, valoarea. Nimic nu mai sugerează realismul, vivacitatea, pitorecul truculent și nu totdeauna cu perdea al flamanzilor.

Și totuși... Dar poate că savoarea exegezelor constă în contradicțiile pe care le oferă cu privire la unul și același subiect... În cele consacrate

lui Watteau nu lipsesc criticile simplificatoare care să-l acuze nici mai mult nici mai puțin decît de imoralitate: „... *Watteau, Boucher și tutti quanti care slujeau cu măscările lor instinctele depravate ale acelei societăți putrede ce se destrăma în desfrîu*", afirmă Maxime du Camp în 1855, într-un articol din *Les Débats*. În 1982, sub titlul *Pictura și Răul*, Jacques Henri scrie printre altele: „*Watteau arată ceea ce nu vedem, cealaltă față a Venerei, și pe care el o vede. Și deriziunea spectacolului îi zbîrlește peruca (...). Întreaga pînză* (Judecata lui Paris — n.n.) *devine imagine veridică a stării de ruină a sufletului omenesc (...). Pictura lui Watteau, pentru care această* Judecată a lui Paris *devine un fel de cheie de boltă, este monografia genială a Crimei originare și a alternanțelor de fericire sau depresiune pe care ți-e dat să le cunoști cînd te ghemuiești și te tăvălești în brațele acestei crime* (sic!) *(...) Poate că niciodată pictura n-a fost atît de discret obscenă ca odată cu Watteau*".

Mai trebuie argumentată oare enormitatea de a-l pune pe același plan pe Watteau cu Boucher și *tutti quanti*, printre care l-am putea aminti și pe Fragonard? Și că pentru a-i deosebi nici nu trebuie să ai simțul nuanțelor? Asemenea condamnare, în cazul Watteau, nu-i decît expresia unei rigidități habotnice sau goșiste, ceea ce-i totuna, chiar dacă, privind epoca, ea își găsește îndreptățire, căci o cronică scandaloasă ar dezvălui, într-adevăr, multă turpitudine. O dau în vileag, indignați, chiar martorii timpului, precum acea maică superioară a abației Chelles, care în confesiunile ei consideră Parisul o Gomoră unde *nimeni nu-i pur*. „*Ce să gîndești*, scrie ea, *de-o societate în care cele mai nerușinate curtezane poartă nume precum de Sabran, de Polignac, de Nesle, de Parabère...*" etc. Și mai îndreptățite sunt acuzațiile acestea cu referire la epoca de sfîrșit de secol. Atunci, într-adevăr, prin marchizul de Sade și *tutti quanti*, libertinajul capătă o fundamentare teoretică fățișă, noțiunile de bine și de rău se relativizează pînă-ntr-atît încît se ajunge la o estetizare a viciului care justifică și cele mai abjecte crime. Prin aceeași optică

am putea nuanța, mai tîrziu, cazul lui Toulouse-Lautrec, dintr-ale cărui — de ce nu le-am numi așa? — serbări galante rînjește cu adevărat un demon al depravării... În timp ce imaginile lui Watteau ni se înfățișează tocmai ca argumente de contrast, fără a-l afirma prin aceasta un moralist. E doar visătorul inocent al unei *anume* idealități sentimentale, rătăcit în Gomora Regenței.

Alteori, disputa s-a restrîns la nudurile lui, erotice după unii, după alții caste. *Adevărate* spunem noi; șocante poate doar pentru că ies din impersonalizarea rece a idealității clasiciste, admirabile prin fiorul de viață cu care știe să le însuflețească un mare artist și cîtuși de puțin lubrice. Am invocat mărturii contemporane privind temperamentul lui Watteau; în conformitate, opera lui este incompatibilă cu ideea de lubric. Dar, în definitiv, fiecare proiectează în opiniile sale ceea ce poartă în el însuși, ceea ce îi șoptesc demonii săi lăuntrici.

Oricum, chiar dacă ne conving de relativitatea unor judecăți, aceste controverse dovedesc, pe de altă parte, cît de vie și de stimulatoare este prezența lui în artă...

Spuneam: Watteau, cel mai ilustru reprezentant al rococoului; se poate spune mai mult: creatorul său cel mai original, acela care, încărcîndu-l cu o poezie alcătuită din substanța evanescentă a viselor și depășind prin aceasta dicteul epocii, l-a ancorat în universalitate. Evident, nu el l-a inventat; are premergători. De la sfîrșitul secolului al XVII-lea datează primul dintre cei patru timpi ai rococoului — așa cum clasifică Hans Sedlmayr — preludiul său (urmat de cel de sub Regență, apoi acela de la apogeul domniei lui Ludovic al XV-lea și, în fine, ca o concluzie, cel de la sfîrșitul acestei domnii). Printre primii artiști rococo se numără ornamentistul Jean Berain cel Bătrîn (1639 — 1711) desenator de decoruri și costume de serbări și ceremonii, decoratorul Jean Lepautre (1618—1682), arhitectul și decoratorul Gilles-Marie Oppenort (1672—1742), prieten cu Watteau și alții. Toată recuzita rococoului — amo-

raşi, scoici, ghirlande, exotismul „maimuţăriilor" şi al „chinezăriilor", predilecţia pentru linia curbă şi efeminată, pentru indecis şi unduios — exista. Nu trebuia s-o mai inventeze. Spiritul rococo plutea în aer — prelungire a barocului, dar cît de deosebit: barocul — violent şi prielnic trăirii mistice; rococoul — excelent vehicol al reveriei cu condiţia să-l folosească Watteau.

Aproximativ două sute de picturi şi cam tot atîtea desene plus cîteva gravuri constituie opera sa cunoscută la ora actuală. Cifra rămîne totuşi relativă şi este de presupus că, şi de acum înainte controversele specialiştilor, care durează de mai bine de un secol, vor continua. Dintr-o statistică publicată în *Connaissance des Arts* (martie, 1974) aflăm cît de fluctuantă este cifra picturilor sale în acest răstimp. În 1845, Hédouin (peisagistul şi gravorul Edmond Hédouin, 1819—1889?) o limitează la 62 de lucrări; în 1875, după fraţii Goncourt, numărul lor creşte la 141. În continuare, cifrele variază astfel: în 1912: 69 (X. Zimmerman); în 1922: 169 (E. Dacier şi A. Vuaflart); în 1928: 200 (Louis Réau); în 1950: 217 (Hélène Adhémar); în 1970: 215 (Ettore Camesassa). În 1973, Jean Ferrée consideră 39 de lucrări sigure, 100 atribuite şi 100 pastişe. Suspecte după Jean Ferré şi Raoul Brié sînt: *Pasul greşit* (Luuvru), *Toamna* (nu se precizează care din cele cîteva reprezentări alegorice), *Jupiter şi Antiope* (Luru), *Contractul de căsătorie* (Prado), *Femeie privind* („La Lorgneuse" — Ermitaj), *Comedieni italieni* (Washington). Într-un volum incluzînd 1100 de reproduceri, publicat sub direcţia lui Jean Ferré împreună cu Saint Paulien, Jean Ferré a numărat vreo 60 de sateliţi ai lui Watteau şi cîteva oficine pariziene, cele mai fecunde fiind Desrais şi Tramblin, iar pentru *Mezzettino* de la Metropolitan Museum (New York) a descoperit nu mai puţin de 15 replici. O controversă al cărei preopinent e tot Jean Ferré priveşte cazul *Gilles*. Un fals, susţine el, judecînd după „*mîinile greoaie, grosolane, nişte ciosvîrte dizgraţioase atîrnînd de fiecare parte a trupului*", cînd adevăratele mîini executate de Watteau

sînt *„mîini de muzicieni și dansatori având îndeobște o grație aeriană, o finețe arahneană"*. Madeleine Hours pledează, în urma examenului radiografic, pentru autenticitate. Alți participanți la controversă consideră inconcludentă compararea unui tablou de 2 metri cu lucrări de șevalet măsurînd sub 40 cm. Pierre Rosenberg, la rîndul său, e sigur de autenticitatea celor zece lucrări de la Luvru și îi reproșează lui Jean Ferré că nu rezolvă cronologia operei (cum oare?) și nu definește ce este și ce nu este Watteau. După Germain Bazin (*L'Oeil*, sept. 1974), suspecte sînt: *Comedieni francezi* (New York), *Indiscretul* (Rotterdam), *Îmbufnata* (Ermitaj), *Femeie frecînd vase de aramă* (Strasbourg), *Arlechin, împărat în lună* (Nantes), *Pasul greșit*, *Jupiter și Antiope*, *Toamna* (?). Riguros autentice ar fi doar *Pelerinaj la insula Citera* și *Firma lui Gersaint*. *„Pentru celelalte tablouri*, afirmă Germain Bazin, *nu dispunem decît de pedigriuri mai mult sau mai puțin sigure, mai mult sau mai puțin lacunare, cufundîndu-se mai mult sau mai puțin în trecut — unele mai departe de secolul al XIX-lea; nici unul nu urcă însă chiar pînă la Watteau."*

În cei cinsprezece ani de carieră, Watteau a atacat cele mai variate genuri, modalități și teme: cartoane de tapiserie și decorații de plafoane, lambriuri, tăblii de clavecine și evantaie, apoi alegorii și piese satirice, pictură de gen, scene militare, de teatru, religioase și mitologice, peisaje și subiecte rustice, figuri de caractere și portrete. Măsura deplină și-o dă însă în *serbările galante*. Prin specificitatea pe care o conferă acestei teme, care, acum, evocă în primul rînd și cu valoare exemplară numele lui, el îi acordă statutul de gen aparte și îl consacră ca atare. Aceste serbări galante cristalizează întreg spiritul picturii sale. Aici, Watteau apare în mod inconfundabil ca Watteau. Au pictat și alții serbări galante: Lancret (1690—1743) e doar monden; Jean-Baptiste Pater (1695—1766), urmașul său direct, pierde poezia în reprezentări de spirit burghez și popular; Michel Barthélemy Olivier (1712—1784) este un realist pitoresc. Cei mai importanți artiști alături de el, Boucher și

Fragonard, evoluează pe alte registre. Singurul, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea franceze care îl egalează *ca mare pictor poet*, avînd acelaşi dar al feeriei, e clasicul atît de romantic care a fost Lorrain.

O analiză morfogenetică a picturii lui Watteau vădeşte multiple influenţe şi preluări, firesc de altfel, artistul dezvoltînd în invenţii proprii ceea ce există şi el preia pecetluind cu geniul său. În proporţii variabile el este şi „livresc" şi genuin. Iar Watteau este foarte „livresc", înţelegînd prin-asta raporturile lui cu pictura celorlalţi. Recunoaştem sintagme, propoziţiuni plastice şi parafrazări inspirate de maeştrii la care a ucenicit, examinîndu-i şi copiindu-i. Dacă „mici maeştri" flamanzi îi marchează puternic începutul, Rubens rămîne artistul cel mai prezent în transparenţa operei lui Watteau, nu în spiritul viziunii sale, firesc, căci vitalitatea explozivă şi senzuală a autenticului flamand este incompatibilă cu lirismul ceremonios şi melancolic al francezului, ci prin anumite mijloace bine însuşite. Lui Rubens îi datorează în primul rînd o bună lecţie de colorist pe care o dezvoltă prin referinţe foarte evidente la veneţieni, îmbogăţind-o totodată cu propriile sale căutări luministe. Tot din recuzita rubensiană provin unele aranjamente compoziţionale, viziunea unui peisaj, tratarea unui portret, elemente de figuraţie precum, de pildă, amoraşii bucălaţi care se zbenguiesc în văzduhul *Îmbarcării*... sau cîte o statuie, dolofan modelată, de nimfă sau de Veneră, insolită în atmosfera preţioasă şi aeriană a lumii lui Watteau. Mai apropiat în spirit îi este aristocraticul şi elegantul van Dyck, care aduce deja în creaţia lui o presimţire rococo. Acesta, împreună cu Rubens — afirmă Dezallier d'Argenville într-o biografie a lui Watteau (1745—1752) — sunt adevăratele lui modele. Dintre marii olandezi, influenţa lui Rembrandt apare, de asemenea, în unele peisaje sau portrete (cel intitulat *Arhitectul* şi reprezentîndu-l, pare-se, pe tatăl lui Watteau, îi fusese chiar atribuit un timp lui Rembrandt). În fine, reminiscenţe arhitecturale şi figurative

din Veronese, amintiri de peisaj sau ecouri cromatice din Tițian, o revărsare de luminozitate lorrainiană, un peisaj de fundal într-un fel de sfumato leonardesc, ca acela din *Îmbarcarea . . .*, sunt elemente de pondere variabilă care apar în radiografia a ceea ce în ansamblul creației lui Watteau ar alcătui complexul sincretic.

În aceeași ordine de idei mai putem nota și asocierea pe care o sugerează *Firma lui Gersaint* cu „galeriile pictate" de David Teniers cel Tînăr la comanda arhiducelui Leopold Wilhelm și îndeplinind funcția unui adevărat catalog al galeriei acestuia de la Bruxelles, foarte util altminteri unor depistări și identificări ulterioare. Comentînd *Firma*, Charles Tolnay vede în ea, după modul dispunerii tablourilor și tematica lor, un fel de testament artistic al lui Watteau. Ipoteza este ingenioasă, dar imposibil de verificat. Tot speculînd, și făcînd abstracție de cîteva peisaje pictate în ultimele luni de viață la Nogent, de care chiar Watteau pomenește într-o scrisoare către Jullienne, cum și de acel *Cristos răstignit*, executat cu conștiința morții apropiate, lucrări pierdute fără urmă, ne putem întreba, la rîndul nostru, dacă *Firma lui Gersaint*, ultima sa pictură absolut sigură, nu-i cumva semnul unei rupturi în evoluția pictorului, poezia cedînd aici pasul unei reprezentări în spirit descriptiv „realist". Trezit din reverie, epuizînd — cine știe? — resursele reveriei, să-l fi bătut oare gîndul de-a porni pe alt drum, de-a reafirma, după ce a fost atît de francez, și incontestabila sa filiație flamandă? Moartea artistului lasă această speculație fără răspuns. Numai că astăzi, asumîndune cruzimea obiectivității, putem spune că ceea ce ar mai fi făcut și cum ar fi evoluat nici nu interesează. Ceea ce a făcut e destul pentru a nu împărtăși regretul lui Caylus; oricum, Watteau *a devenit unul dintre cei mai mari pictori ai Franței.* Integrîndu-se în curentul epocii, apropiindu-și și prin instrucție autodidactă forme de mentalitate culturală tradițional franceze, asimilînd bine lecțiile marilor maeștri, acest francez de periferie franco-flamandă a știut să domine toată această materie

într-o sinteză personală şi, insuflîndu-i geniul său, să creeze în pictura franceză o poetică proprie cu valoare paradigmatică.

Pelerinaj spre nicăieri

Să admitem că din toată opera lui Watteau n-ar fi supravieţuit decît *Îmbarcarea*, lucrare după opinia deja menţionată a lui Germain Bazin absolut sigură, alături de *Firma lui Gersaint*. Nu credem că avansăm o ipoteză nesăbuită susţinînd că locul lui Watteau ar fi rămas acelaşi. S-ar fi numărat şi el printre acei creatori ai unui *singur cîntec — monodiştii*, cum îi numeşte Vladimir Streinu.

Într-un muzeu imaginar care să cuprindă printr-o singură operă definitorie pe toţi marii artişti, *Îmbarcarea* ar fi, credem, cea aleasă fără vreo şovăială pentru a-l reprezenta în deplina afirmare a geniului său. Tot Watteau există în acest tablou-sumă a creaţiei sale.

O singură ezitare, cea privind titlul exact, deruteză un moment comentatorul, obligîndu-l la paranteza unei clarificări care nu modifică însă întru nimic semnificaţia operei: *Îmbarcarea pentru insula Citera*, cum este denumită în mod curent, sau *Pelerinaj în insula Citera*, cum se mai spune?

În fişa tabloului, publicată în *Catalogul operelor* (ed. Flammarion), Ettore Camesasca arată că titlul încetăţenit — *Îmbarcarea pentru insula Citera* — îi aparţine lui N. H. Tardieu, care a gravat în 1733 replica de la Palatul Charlottenburg a primei versiuni, cea de la Luvru, înregistrată în procesul verbal de la Academie sub titlul originar: *Pelerinaj în insula Citera*, corectat de aceeaşi mînă prin specificare „o serbare galantă". Imaginea îl confirmă în mod evident pe acesta din urmă. Este limpede că pelerinajul s-a săvîrşit. O parte dintre pelerini urmează acum să se întoarcă — unde oare? — lăsînd în urmă, nu fără regret, statuia Venerei, zeiţa tutelară a vremelnicei lor evadări; alţii, mai de curînd sosiţi, probabil, încă zăbovesc cu prinos de tandreţe în preajma ei pînă ce, desigur, vor

trebui să plece la rîndul lor. Or, tocmai din acest contrast, mai deslușit în replica de la Charlottenburg, reiese faptul că ei se află chiar în Citera, pe care o abandonează cu acea vădită melancolie, atît de specifică pentru spiritul lui Watteau.

Imaginînd o scenarizare a Pelerinajului, ar trebui să începem cu o lucrare mai puțin caracteristică, influențată încă de Gillot și precedînd cu aproximativ zece ani îmbarcările de la Luvru și Charlottenburg. Este vorba de *Insula Citera* (1706), o ilustrare, după ipoteza lui L. de Fourcaud, a comediei *Celei trei verișoare* de Florent Carton Dancourt (1661—1725), reprezentată prima oară la 18 octombrie 1700. Însuși dramaturgul descrie scena astfel: „*Îmbrăcați ca pelerini, flăcăii și fetele din sat se pregătesc de călătorie la templul Iubirii*". Care se află chiar pe insula Citera. Accasta ar fi deci adevărata îmbarcare . . .

Succesiunea de imagini impusă de scenarizarea noastră închipuită într-un răstimp de zece ani duce în mod logic la concluzia că locul tuturor serbărilor galante este chiar insula Citera, că toată opera semnificativă a lui Watteau nu-i decît topografia acestui tărîm al reveriei sale, este Arcadia sa, este, în firească motivare psihologică, revanșa pe care și-o iau *rătăcirile* imaginației asupra vieții reale. Localizezi în timp, în spațiu; presupui, acolo, un colț umbros din grădina Luxembourg, dincolo, un aspect din cine știe ce promenadă mondenă: Cours-la-Reine, numită în limbajul prețioaselor „Imperiul ocheadelor" . . . o alee din Tuilleries, locul de predilecție al aventurilor picante relatate în *Mercure Galant* . . . Bois-de-Boulogne unde, scrie un contemporan, „*cărările pădurii sunt atît de înșelătoare încît mamele cele mai aprige se rătăcesc uneori vrînd să-și regăsească fetele.*" (Dufresney); identifici costume din Commedia dell'Arte și din jurnalele de modă, ba chiar și pe cutare sau cutare personaj real: Sirois, deghizat în Mezzettino, un oarecare colecționar Bougi de la Roque, Jullienne, actrița Desmares, actorii P. Poisson sau Biancolelli etc. Ceva depășește însă totdeauna ceea ce ar putea fi reconstituire de epocă și toate tablourile se

leagă între ele în unitatea aceleiaşi atmosfere de inefabilă poezie. Le imaginezi alături şi obţii un singur tablou. Pentru că totul a devenit Watteau, totul este Citera. Nu rareori, alăturările scot la iveală reluări sau similitudini frapante. În *Desfătările iubirii*, de pildă lucrare tot din 1717, anul *Pelerinajului* de la Luvru, *acţiunea* se desfăşoară la picioarele unei Venere identică aproape cu cea din replica de la Charlottenburg, iar personajele surprinse în plină petrecere galantă nu lasă nici o îndoială că s-ar afla altundeva decît pe insulă. Aceeaşi sugestie, foarte convingător susţinută de peisajul din fundal, se desprinde din tabloul chiar intitulat *Insula fermecată* (1717) sau din *Adunare într-un parc* (1717), a cărui schemă compoziţională nu se abate mai deloc de la cea din *Insula fermecată*, cu deosebire că fundalul e împădurit, iar figuraţia inversată, grupul din stînga fiind plasat în dreapta, iar percchea din dreapta în partea stîngă a tabloului. Exemplele se pot lesne înmulţi în aşa fel încît scenariul imaginar să deruleze grăitor filmul variantelor aceluiaşi spaţiu de edenică pastorală care a stăpînit fantezia lui Watteau ... şi pe care pelerinii trebuie să-l abandoneze la un moment dat. L-am epiloga, emblematic, cu imaginea lui *Gilles*, în a cărui expresie am interpreta toată nostalgia pelerinului reîntors, nu fără să insistăm un moment şi asupra enigmaticului profil al măgarului călărit de un Brighella (?) hilar, pentru a ne aminti că în simbolistica Renaşterii măgarul indică şi descurajare morală. A fost el aievea şi s-a întors, sau doar a visat cum îşi visează însuşi artistul personajele într-un tablou intitulat semnificativ *Visul artistului* (1720? — col. David Weill). De altfel, reapare şi el acolo — acelaşi Gilles descumpănit şi însingurat la marginea grupului din partea dreaptă de sus, cu mîinile atîrnînd de-a lungul trupului, în timp ce, jos, alte personaje, prinse într-o farandolă, se îndreaptă spre artistul care le visează. Ca să-l ademenească în realitatea lor fantomală sau ca să-l convingă să le întrupeze în viaţa iluzorie din invenţiile sale? Nu vom şti, cum nu vom şti dacă braţele ridicate ale artistului

răsturnat nefiresc pe un fel de bancă le invo
sau le goneşte. După cum iarăşi nu vom şti ur
se despărţea în viaţa lui Watteau visul unei realit
imposibile de realitatea visului compensator. En
ma este cu atît mai tulburătoare cu cît tabl
precede cu mai puţin de un an moartea lui.

O voce din *off* ar încheia scenariul comentîr
— Şi astfel, filosofilor morocănoşi care, dezamăg
de condiţia umană şi refuzînd-o, văd salva
omului fie în utopia mistică — dincolo — fie
cea politică — aici —, dar oferind în princi
aceeaşi transcendenţă penitenciară, Watteau, de
acelaşi refuz, le opune în succedaneul de transc
denţă al Citerei sale un Nicăieri ideal, graţi
amabil, inocent, inofensiv mai ales şi — de ce
vedea într-asta un păcat? — plin de acel farn
al *superfluului necesar*. Chiar dacă străbătut de
duh nostalgic, ftizicul cu sentimentul inerent
interdicţiilor şi al morţii ştiind desigur prea bi
că nimic nu poate opri zborul clipei de ferici
fie şi închipuită doar.

Citera: — „*Ile des doux secrets et des fêtes du coeur
De l'antique Vénus le superbe fantôme | Au-des
de tes mers plane comme un arôme, | Et charge
esprits d'amour et de langueur. | | Belle île aux myr
verts, pleine de fleurs écloses, | Véneré à jamais
toute nation, | Où les soupirs des coeurs en adorat
Roulent comme un encens sur un jardin de roses
Ou le roucolement éternel d'un ramier ! . . .*" * Aşa
evoca mai tîrziu Baudelaire patria alegorică
iubirii, pentru a regăsi, cu scîrbă, în spînzura
infam degradat, reflexul propriei sale dezamăg
Insula există într-adevăr; este Kythera, în su
Peloponezului, unde se afla în antichitate un tem

---

* Insulă a dulcilor taine şi a sărbătorilor inimii. / A anti
Venere falnică fantomă / Peste mările tale pluteşte ca o mireas
/ Şi umple sufletele cu iubire şi leneşă visare. / / Frumoasă in
cu mirţi verzi, plină de flori deschise, / Slăvită pe veci de f
popor, / Unde suspinele inimilor împătimite / Se învolbure
ca tămîia peste o grădină de trandafiri / / Sau uguitul ve
al unui hulub ! . . .

închinat Afroditei. Marea ei faimă e însă efectul unei invenții poetice destul de moderne. Watteau, la timpul său, a preluat-o sporindu-i imens popularitatea. În secolul al XVII-lea circula o foarte gustată literatură a Citerei, pe care o inventariază Hélène Adhémar, eminentă exegetă a lui Watteau. *O Călătorie în Insula Iubirii* (Voyage de l'Isle d'Amour), apărută în 1663 și reeditată în 1664, 1665 și 1713, îi aduce o foarte timpurie celebritate abatelui Paul Tallement (1642—1712). Întors de acolo, un personaj povestește: „*Zece sau douăsprezece corăbii mici care s-au desprins de țărm erau toate împodobite cu cele mai frumoase flori; o puzderie de amoraşi erau vîslaşii; zefiri care zburau în preajmă... ne întindeau mîinile şi cu un dulce surîs păreau să ne îmbie să-i urmăm.*"

Succesul Călătoriei lui Tallement a produs imitatori. Pierre Aubert (1642—1735) compune o *Întoarcere din Insula Iubirii* („Retour de l'Isle de l'Amour"), apărută în 1666.

În același dosar al textelor literare privind Citera, se menționează o comedie italienească, *Aventurile Citerei*, reprezentată la teatrul de pe rue Saint-Laurent în 1715. Într-o „scenă a pelerinilor", aceştia cîntă: „*Noi plecăm în pelerinaj / la zeul iubirii / Ca să ne însufleţim călătoria / în această mare zi / să ne încredinţăm zeului vinului...*"

Şi-un amănunt amuzant: firma unui bordel parizian din 1696 invita trecătorii să poposească pe *insula iubirii*.

Motivul Citerei e preluat şi de artişti. El apare, printre alte gravuri galante, ne informează tot Hélène Adhémar, pe evantaie, pe tabachere, pe bomboniere, pe aşa numitele *boites à mouches*, niște cutiuțe unde frumoasele vremii păstrau petice mici de tafta neagră pe care şi le lipeau pe piele ca să-i exalte, prin contrast, albeața. Gaspard Duchange, Dupin şi alții editau asemenea gravuri. Bernard Picart semnează în 1708 o gravură intitulată *Pelerini ai insulei Citera*. Emile Dacier, alt important exeget al lui Watteau, semnalează, în 1937, o lucrare a lui Claude Simpol, din 1709, cu detalii ce apar în Pelerinaj, referindu-se la

gravura lui Claude Duflos, *Insula Citerei*, după Simpol. Simpol, care a lucrat la Paris între 1685 și 1716, l-a cunoscut pe Watteau în prăvălia lui Mariette. *Îmbarcarea pentru insula Citera* este de asemenea, titlul unui desen de Gillot din 1700 sau 1701. Îl reproduce Michel Faré în *Arts / Lettres* (1977), alături de o pictură de școală olandeză din secolul al XVII-lea cu același titlu. „*Suntem obligați*, afirmă Michel Faré, *să constatăm că acțiunea este aceeași, același este și ritmul care reglează atît această compoziție*, cît și Pelerinajul lui Watteau. Nici hazardul și *nici simpla coincidență nu sunt suficiente pentru a explica această concordanță: inspirația este identică.*"

Dar dacă Citera propriu-zisă este relativ modernă, principiul în care se integrează ca ipostază e tot atît de vechi ca și propensiunea omenească de a broda utopii pe modelul arhetipal al Vîrstei de aur. Citera lui Watteau developează cu recuzită rococo un foarte prolific mit universal ce purcede din aceeași insatisfacție a omului față de imperfecțiunea condiției sale, pentru că orice utopie se întemeiază pe negarea realității care a produs-o. În admirabila și pe nedrept uitata sa *Psyche*, Erwin Rhode (1845—1899) evocă miturile eline legate de „strămutările" eroilor în așa-numitele *Insule ale fericiților* aflate la capătul lumii, pe țărmurile lui Okeanos. În cîntul IV al *Odiseii*, Proteu, „bătrînul mării", i se adresează astfel lui Menelau: „*Dar ție, preamărite, nu ți-e scrisa / Ca orice om să mori de moarte-n Argos. / Trimis vei fi de zei la capul lumii, / Pe cîmpii Elizei, pe unde șade / Bălanul Radamantis, unde omul / Trăiește mai ferice, că nu-i ploaie / Și nici ninsoare, nu-i nici iarnă lungă, / Ci pururea suflarea lină-adie / Din Ocean și mîngîie pe oameni, . . .*" (trad. de G. Murnu). „*Tărîmul*, *comentează* Rhode, *unde va fi trimis* (eroul homeric) *nu se află în împărăția lui Hades, ci la suprafața pămîntului și este destinat nu sufletelor celor morți, ci oamenilor care nu s-au despărțit de eul lor vizibil; căci numai așa pot ei simți și gusta viața. Această plăsmuire omenească este exact opusul unei fericite nemuriri a sufletului ca entitate de sine stătătoare; . . .*

l'a închipuie un tărîm la capătul lumii, dar făcînd parte din această lume".* Această fericire păgînă, „*nesfîrşită delectare sub un cer totdeauna senin*" într-un „*imperiu al fericirii veşnice*" unde viaţa strămutaţilor „*e asemănătoare vieţii zeilor, numai că lipsită de dorinţe şi de fapte*", nu are o motivaţie etică, este privilegiul unor aleşi de zei, nu implică sufletul ci omul întrupat, iar transcendenţa ei se situează, paradoxal, în imanenţa lumii omeneşti. Şi aici, ca în orice utopie, temei este aşadar principiul compensator ce opune existenţei vremelnice şi dureroase o formă de viaţă superioară în eternitate. Acelaşi, aşadar, în care găseam suportul psihologic al reveriei lui Watteau fixată în eternitatea iluzorie a creaţiei.

Cît de operantă va fi fost această compensaţie pe care artistul Watteau o oferă omului Watteau, cît l-a putut consola elizeeana Citeră a visului său, cînd privitorul însuşi ajunge să fie treptat molipsit de melancolia ce învăluie amurgurile acestui fragil decor în care desluşeşte în transparenţă nu numai neliniştea şi oboseala artistului, ci şi acelea ale epocii sale, bolnavă şi ea ... de Istorie? Deja din culise răzbate un vuiet surd de prăbuşiri. Obsesia fericirii este tot o frică de moarte, o modalitate de a o exorciza, iar îndîrjirea cu care se caută şi se teoretizează fericirea în acest moment al istoriei franceze ascunde presentimentul unui sfîrşit apropiat. Nu peste mult timp, elevii lui Louis David nu-şi vor recunoaşte nici o afinitate cu melancolicii pelerini ai *Îmbarcării*, abandonată într-o sală a Academiei de belle-arte. Bombardat în derîdere cu cocoloaşe din miez pe pîine, tabloul va fi obiectul celor mai neîndurătoare sarcasme. Din această perspectivă privind, suntem ispitiţi să vedem în serbările galante metamorfoza aristocratizată, conform idealului de discreţie al *honnête-homme*-ului, a dansurilor macabre de odinioară. Violent în exprimările sale baroce, aici, sentimentul morţii transpare îmblînzit în

---

* Erwin Rhode, *Psyche*,. trad. de Mircea Popescu, ed. Meridiane, 1985.

decorul de mondenă eleganţă al rococoului. Transferul de semnificaţie ni se pare cu atît mai îndreptăţit cu cît elementele de sugestie funebră nu lipsesc: barca, insula, portul, traversarea pe apă ce apare întotdeauna în miturile tanatice, Arlechinul (nu numai ca personaj de Commedia dell'Arte, ci asimilat acelor *Herlequins* din demonologia medievală, care sunt figuranţi ai morţii) în fine, însăşi atmosfera generală, totdeauna zugrăvită în momentul de debilitare a zilei care-i amurgul, căci soarele nu explodează niciodată în pictura lui Watteau... Poate că fericirea acestei Citere nu-i decît aurită amăgire, poate că graţioasele figuri din această lume atît de *lipsită de dorinţe şi de fapte* nu sunt decît proiecţia într-o viziune anticipată a fantomelor ghilotinaţilor din 1793...

Ceea ce descumpăneşte comentatorul în faţa capodoperei este polisemia ei. Interpretările şi asocierile posibile deschid drumuri deopotrivă de îmbietoare. În ce măsură intră în joc deliberarea sau intuiţia artistului e greu de spus, cu atît mai mult în cazul misterios a lui Watteau. Că citea mult, că era un autodidact foarte informat care *trăgea folos din cele citite*, se ştie; dar numai atît. Ce este „livresc" în arta pictorului se vede; nu însă şi în inspiraţia lui. Dar, în definitiv, tocmai această polisemie, tocmai ambiguitatea ce îngăduie multiple lecturi la varii niveluri validează capodopera dincolo de intenţiile artistului. O lectură în cheie filosofică a *Pelerinajului* ne trimite la un posibil izvor depărtat din mistica Renaşterii, şi anume *Visul lui Poliphil (Hipnerotomahia Poliphili)* tipărit la Veneţia în 1499, operă ce descrie itinerarul metatizic al iubirii, Eros identificîndu-se cu principiul însuşi al creaţiei. Călăuzit de Polia, Poliphil navighează îndelung ca să ajungă în cele din urmă pe o miritică insulă „... *în mijlocul mării care o încercuieşte cu ape străvezii... al cărei fund e din materie minerală strălucitoare precum cristalul...*" Sub semnul Venerei citeriene, insula aceasta e un „... *adevărat adăpost al desfătărilor ferice, plină de grădini, livezi, crînguri astfel rînduite încît să împlinească orice plăcere*" (citat după Emmanuela

Kretzulesco — Quaranta: *Les Jardins du Songe*).

În definitiv, acest „imens poem al iubirii", cum definește Baudelaire opera lui Watteau, poate fi conectat și la ideea unui pelerinaj de acest tip, reamintindu-ne în același timp de idealismul sentimental curtenesc și, mai ales, de cel al prețioșilor pe care Watteau nu putea să-l ignore. *Amor vincit omnia* (Vergiliu) este deviza înscrisă pe flamura corăbiei lui Poliphil. Visul lui Watteau o preia, chiar dacă n-o proclamă explicit. Dacă e să ne-o imaginăm fără iluzii paseiste, realitatea epocii sale e departe de visul lui. Cum erau de fapt protagoniștii realității aurite de artist aflăm nu numai din indignarea maicii superioare a abației Chelle; o spune mai apăsat Montesquieu: „*Ambiția în trîndăvie, josnicia în trufie, dorința de înavuțire fără muncă, aversiunea față de adevăr, disprețul față de îndatoririle cetățenești, teama de virtutea principelui, speranța în slăbiciunile lui alcătuiesc caracterul celor mai mulți dintre curteni*". (după F. F. Brentano). Idealismul lui Watteau purifică această realitate pe măsura visătorului. „*Bunăcuviința spiritului*", spunc aproape contemporanul său La Rochefoucauld, *constă în a gîndi lucruri cuviincioase și gingașe.*" Și Watteau nu poate gîndi altfel; ceremonia ritualului preliminar al iubirii îi este suficientă; Venerele și nimfele planturoase preluate de la Rubens par nelalocul lor. Parcă altceva decît bucuria simțurilor așteaptă de la iubire personajele sale. De aici un soi de descărnare pe care o percepi în lumea lui și care ține loc de metafizică. În sprijinul acestei trimiteri invocăm teza lui Charles de Tolnay (reluată după Hélène Adhémar, și citată de E. Camesasca), potrivit căreia *Pelerinajul* ar intenționa să înfățișeze ciclul cosmic al existenței terestre și eterna ei înnoire. Este și aceasta o sugestie alături de celelalte, lăsînd desigur privitorului dreptul la propria sa lectură...

CAPRICIILE LUI GOYA

În anul 1799, cînd a apărut suita *Capriciilor*, Goya împlinea 53 de ani. Acelaşi an îi aduce şi o importantă consacrare oficială, căci este numit *pintor de cámera*, adică prim-pictor al curţii regale. Drumul parcurs într-o evoluţie lentă şi laborioasă de fiul meşterului José Goya, umil poleitor de rame din cătunul aragonez Fuendetodos, este remarcabil pe plan social — deşi, în general, o asemenea ascensiune nu spune mare lucru în favoarea talentului, cînd ne gîndim că împărţea cinstea de pictor al regelui cu astăzi obscurul Mariano Salvador Maella — dar mai ales pe planul creaţiei. În creaţia lui artistică, suita *Capriciilor* constituie un eveniment esenţial, rodul unei activităţi de şase ani, căci a început să lucreze la ele din 1793, un an după grava boală care l-a însemnat pe viaţă. Avînd în vedere şi alte lucrări din aceeaşi perioadă, trebuie să admitem că anul maladiei marchează un moment crucial, pentru că abia de-acum înainte creaţia lui Goya va dezvolta acele particularităţi de viziune şi de stil în care recunoaştem geniul lui.

Să ne închipuim că Goya ar fi murit în anul 1792, la vîrsta de 46 de ani. Ce am fi spus astăzi despre Goya? Chemat, în 1774, de pictorul Raphael Mengs, unul dintre teoreticienii neoclasicismului, să lucreze la Manufactura regală de tapiserie, Goya execută pînă în anul 1791 o serie de cartoane de tapiserie. Trebuie spus că, la acea vreme, conformîndu-se unui curent la modă, Manufactura

de tapiserie renunță în bună parte la modelele flamande și franceze, la subiectele biblice, mitologice sau realiste în spiritul lui Wouwerman sau al lui Teniers, în favoarea unor subiecte de inspirație autohtonă. Cartoanele sale punctează și ele un moment cînd Spania își îndreaptă atenția spre propria ei realitate, cînd aristocrației se amuză cultivînd stilul de viață popular și, deghizați în *majos* și *majas*, iau parte cu lumea de rînd la petrecerile și serbările cîmpenești de pe malul Manzanaresului, cînd spectacolele cele mai gustate sînt jocurile dramatico-muzicale cu subiecte spaniole, denumite *zarzuelas* și *tonadillas*. Moda *plebeismului* face ravagii. Era un fel de „goșism" al epocii, dovedind complexul de culpă dintotdeauna al claselor oțioase, răscumpărat iluzoriu prin practicarea unui soi de mazochism colectiv. Cam tot așa cum patricienii Romei antice se mîntuiau fraternizînd cu plebeii în duhoarea catacombelor. Sau ca tinerii de bani gata din zilele noastre care își oferă iluzia solidarității cu poporul numai pentru că poartă blugi slinoși și cojoace și răcnesc muzică folk. Un scriitor ca Jovellanos, protectorul lui Goya și reprezentantul reacției *culte*, deplînge astfel excesele ei: *„Alte națiuni aduc să danseze pe scenă zei și nimfe; noi manolos* * *și zarzavagioaice"*. Supunîndu-se modei prin ilustrarea acestui spirit, Goya este reprezentantul virtuoz al unui rococo de tip spaniol, autorul unor compoziții anecdotice inspirate din viața populară și cotidiană, de un pitoresc am spune astăzi turistic, al unor grațioase și sclipitoare serbări galante ilustrînd latura mondenă și frivolă a secolului al XVIII-lea; este, într-un cuvînt, ceea ce francezii ar numi un *petit-maître* ** fermecător și savuros.

---

* *Manolo(s)*, *Manola(s)*, termen popular folosit cu precădere în regiunea Madridului, indicînd băieți și fete din popor care afișează cu multă cochetărie o eleganță vestimentară specific spaniolă.

** Pictor de gen, autor de opere nesemnificative din punctul de vedere al istoriei artei, dar aducînd mărturia vieții cotidiene de epocă.

Omul Goya, la rîndul său, nu prezintă un interes deosebit, deşi legenda posterităţii îi atribuie tot soiul de aventuri senzaţionale. În ciuda originii sale umile, a reuşit să-şi croiască totuşi perseverent un drum şi este foarte sensibil la onorurile sociale. În 1779, fiind prezentat lui Carol al III-lea şi alteţelor lor prinţul şi prinţesa de Asturia, el îi scria prietenului său Zapater: „*Le-am sărutat mîna; încă niciodată n-am simţit o asemenea fericire*". În 1780, e ales membru al Academiei regale de artă San Fernando, în 1785, ajunge vice-director al aceleiaşi Academii, în 1786, e numit pictor al regelui Carol al IV-lea, iar din 1791, datează ultimele sale cartoane de tapiserie: *El Pelele* (Paiaţa) şi *Gallina ciega* (De-a baba oarba). În afara cartoanelor şi a portretelor, palmaresul artistic al lui Goya cuprinde şi unele picturi murale. În ansamblu, nimic excepţional, nimic care să-i asigure locul pe care îl va dobîndi în posteritate. Şi totuşi, privită din perspectiva creaţiei ulterioare, evoluţia artistică de pînă acum prezintă unele nuanţe semnificative, unele simptome ce aduc promisiunile aceluia care se va naşte din el, şi care, fără cariera de mai tîrziu, ar fi trecut probabil neobservat. Trebuie să admitem aşadar că adevăratul, marele Goya a început să se nască din „micul-maestru" Goya mult înainte, şi aceasta, poate, fără să-şi fi dat el însuşi seama. N-ar fi fost pentru prima oară în istoria neştiută a artei cînd un artist ar trece neştiutor pe lîngă propriul său geniu. Apoi a survenit ceva, reactivul care i-a precipitat evoluţia în sensul necesar.

Unde începem să-l recunoaştem, pînă la *Capricii*, pe *Goya* autorul *Capriciilor*? În *Vînzătorul de oale* de pildă, izbeşte fizionomia „expresionistă" a bătrînei. Într-adevăr, ea are, totuşi, prea multă expresie pentru o lucrare executată în cadrul unui atelier ce produce în spiritul directivelor statornicite de neoclasicul Mengs, care, ca orice neoclasic, este un partizan al generalului în artă şi, *ipso facto*, un adversar al expresivului. Expresivitatea ei este mai contrastantă, în raport cu celelalte personaje din tapiserii, lipsite de particularităţi

fizionomice. Dar aici trebuie să fim prudenţi, căci riscăm o contradicţie, întrucît tocmai această lipsă de fizionomie poate deveni particulară şi „goyescă" în cazul fizionomiilor feminine. Este frapant, în contrast cu bătrîna, aspectul de mască al fetelor tinere care apar alături de ea, precum şi în celelalte cartoane. Această lipsă de expresie a unor fizionomii vide, de păpuşi fără suflet, considerată în perspectiva *Capriciilor*, în care se continuă, începe să dobîndească o anumită funcţie expresivă, ne convinge să vedem în ea germenele unui misoghinism, poate subconştient, care mai tîrziu se va complace în ilustrarea acelui demonism feminin atît de specific lui Goya. Vom regăsi acest tip de fizionomie nu numai în *Capricii*, ci şi în unele portrete nominale, în timp ce bătrîna va reveni obsedant, îngroşîndu-şi treptat dizgraţia pînă la animalizare. Un carton simptomatic în această retrospectivă este cel intitulat *El Pelele*. Patru fetişcane se amuză tărbăcind o biată paiaţă dezarticulată, grotească, hilară, simbolizînd bărbatul, jucărie a femeii. Joaca lor nu-i chiar atît de inocentă pe cît s-ar părea, are în ea ceva sadic şi ne duce cu gîndul la cruzimea unor motive înrudite din *Capricii*, unde paiaţa prinde carne şi oase şi-i jumulită cu aceeaşi cruzime batjocoritoare, dar mai evident exprimată. Am putea spune că *El Pelele* este, deja, un capriciu — un capriciu în stil rococo . . . Asemenea simptome, care s-ar putea multiplica, şi printre care am putea adăuga, de pildă, unele scene populare de un realism violent, încăierările, anunţă un alt Goya decît cel feeric din serbările galante.

În anul 1793, Goya rămîne cu desăvîrşire surd din cauza bolii de care suferise cu un an în urmă. Este o lovitură grea pentru o natură ca a lui, de tip „*sintonic*", cum o clasifică Ortega y Gasset, o natură instinctivă, deschisă vieţii, pe care o trăieşte bucurîndu-se de toate evidenţele, lipsită de preocupări intelectuale de tip umanist, cărturăreşti, în care să-şi găsească, la nevoie, un refugiu consolator. Ca intelect, e destul de mediocru, şi asta se vede ori de cîte ori pune mîna pe condei.

„*Scrisorile lui Goya*, spune Ortega y Gasset, *sînt scrisorile unui tîmplar de lux*". Şi tot Ortega y Gasset, văzînd în el „*un geniu diform care se tîrguie ca un paralitic şi care sprijinindu-se pe propriile sale stîngăcii, izbuteşte cele mai îndemînatice salturi spre arta cea mai înaltă*", conchide după o strălucită argumentare: „*Adevărul e că opera sa nu germinează niciodată pe tărîmul inteligenţei: e sau profesionism comun, sau perspicacitate de somnambul*". Complexele determinate, într-o natură ca a lui, de o izolare parţială de lume, care pe un anumit plan i se refuză, sentimentul de frustare pe care îl poate genera în el acest refuz al lumii îndeplinesc funcţia de reactiv al „*perspicacităţii sale de somnambul*", îi ascut celelalte posibilităţi de percepţie, căci altminteri nu s-ar putea explica revirimentul atît de radical al artistului începînd de la această dată, data de naştere a *Capriciilor*.

În acelaşi an, Goya execută cele unsprezece picturi pentru Academia San-Fernando, acele „*divertismente populare*" în care dă frîu liber „*capriciului şi invenţiei*". Iată ce îi scrie în legătură cu aceste tablouri lui Don Bernardo Iriarte, directorul Academiei: „*Pentru a-mi ocupa* imaginaţia mortificată de examinarea suferinţelor mele (sbl. ns.) *şi pentru ca să recuperez, în parte, cheltuielile pe care mi le-au prilejuit, m-am apucat să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet în care am reuşit să fac observaţiei un loc pe care ea nu-l ocupă de obicei în lucrările de comandă unde* capriciul şi invenţia (sbl. ns.) *nu-şi găsesc loc*". Numai această declaraţie este aproape o cheie. *Imaginaţia mortificată de examinarea suferinţelor* şi care trebuie *ocupată*, indică o anumită determinare de ordin psihologic, după cum preocuparea pentru *observaţie*, implică recunoaşterea caracterului convenţional, profesionist, al lucrărilor de pînă acum. În sfîrşit, *capriciul şi invenţia*, cărora vrea să le acorde mai mult loc, sînt modalităţi în totală contradicţie cu aspiraţia raţionalist constructivă a neoclasicismului şi, o spune chiar Goya, atunci cînd raţiunea doarme, se nasc monştrii. Artificii ale barocului, *capriciul şi invenţia* deschid

două portițe prielnice „diavolului", care nu întîrzie să se strecoare în opera lui.

Tablourile din 1793, tot atît de semnificative în lumina *Capriciilor*, sînt foarte departe de feeria serbărilor galante; sînt mai degrabă niște serbări infernale. Acum apar măștile de-o mare violență expresivă, în *Înmormîntarea sardelei* (Lăsata secului) de exemplu, măști care treptat vor adera atît de organic la fața personajelor încît vor deveni, printr-o magică transmutație, adevărata lor fizionomie. Astfel se va produce acea intervertire atît de specific goyescă în virtutea căreia fizionomia aparentă a personajelor trebuie considerată de fapt masca ce ascunde o realitate interioară hidoasă, în timp ce masca pe care le-o pune dă în vileag adevărata lor față, ascunsă cu grijă în dosul convențiilor sociale. El însuși spune într-un comentariu la *Capricii*: „*Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmintele, vocea, totul este contrafăcut. Toți vor să pară ceea ce nu sînt. Toți se înșală între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine.*" Progresiv, sugîndu-și forța expresivă din subconștientul lor animalic, măștile se vor animaliza creînd acel „*monstruos verosimil*" care l-a fascinat pe Baudelaire. „*Monștrii săi*, va comenta Baudelaire, *s-au născut viabili, armonioși. Nimeni ca el n-a îndrăznit mai mult în sensul absurdului posibil. Toate aceste contorsiuni, aceste schimonoseli diabolice sînt pătrunse de umanitate. Chiar din punctul de vedere particular al istoriei naturale, ar fi greu să-i condamni . . . punctul de joncțiune între real și fantastic este cu neputință de sesizat; frontiera e vagă și analistul cel mai subtil n-ar putea s-o traseze, într-atît de naturală și în același timp transcendentă e arta lui*". „*Îndrăzneț*" e totuși mult spus, asemenea îndrăzneală presupunînd o voință lucidă. Mai exactă ni se pare observația lui Malraux care, comentînd monstruosul *Capriciilor*, afirmă că aceste imagini sînt mai degrabă *primite* decît *premeditate*. De premeditare, bazată pe o anumită luciditate amuzată și sceptică, am putea vorbi în cazul „*drăcăriilor*" lui Callot, de exemplu, în timp ce monștrii lui Goya par a tinde uneori să devină mai insistenți decît ar cere o demonstrație didactică

sau o înscenare amuzată, lăsîndu-ne cu impresi
că autorul lor ar putea fi într-adevăr un posedat
În *Procesiunea flagelanților*, din aceeași serie de l
1793, ceea ce ar fi o manifestare de pietate se ex
primă, blasfematoriu parcă, într-un spectacol d
carnaval demonic plin de cruzime. Și ce derizori
figurație oferă Madona purtată pe un podium
spre care un personaj îmbrăcat în negru, cu scuf
neagră pe cap, cîntă din trompetă! Nimic nu n
face să ne imaginăm un imn de evlavie și de slavă,
ci mai degrabă un torent de cacofonii batjocori
toare. În această dezlănțuire diabolică, Hristo
surghiunit pe crucifixul lui din fundul tabloului,
este cu totul lipsit de prezență. Paleta pictorului
s-a schimbat și ea, folosind mai insistent tonuri
de gri, de negru, iar tușa devine scurtă, impulsivă
animată parcă și ea de-o malefică neliniște.

Cu aceste lucrări, cu cele șase tablouri de vră
jitorie în care apare *Marele Țap*, patronul saba
turilor, tablouri executate pentru ducii de Osuna
în 1798 și contemporane deci *Capriciilor*, precum
și cu *Capriciile*, Goya se dezice total de principiile
esteticii neoclasice și se afirmă ca primul mare
artist romantic al Europei. Prețuirea de care s-a
bucurat printre romantici dovedește în el un pre
cursor, căci pentru un fost executant al direc
tivelor lui Mengs, o asemenea evoluție marchează
o ruptură de-a dreptul eretică. Ai spune că aplică
un fel de neoclasicism în negativ. Dacă în con
cepția lui Mengs, care, la vremea aceea, în Spania,
a jucat rolul unui mentor, arhetipul frumuseții
este Dumnezeu, în cazul lui Goya se întîmplă
acum exact pe dos, și s-ar părea că idealul artei
sale este urîtul, reflex al urîțeniei infernale, al
cărei arhetip trebuie să fie, *mutatis mutandis*, dia
volul însuși. Este firesc, în consecință, refuzul
formelor ideale, cum firească este și ispita carac
terizării, a șarjei și a dizarmonicului. Acest refuz
și această ispită nu pot diagnostica numai o ati
tudine estetică fără să implice și o atitudine existen
țială. Încrederii în forme a gîndirii de tip clasicist
îi corespunde o încredere în lume, încredere pe
care Goya a pierdut-o, ca mulți dintre contem-

poranii săi, într-un moment istoric zbuciumat de mari neliniști.

E simptomatic, dealtfel, că exact în aceeași epocă începe să se afirme simultan, în diferite țări, ca reacție împotriva neoclasicismului, atitudinea romantică. Englezul Edmund Burke (1729—1797), pentru a cita un exemplu marcant, teoretizează, în opoziție cu frumoasul ideal, estetica *sublimului*, în care urîtul excesiv deține o funcție esențială, el fiind „*destul de compatibil*" cu ideea de sublim. Frumuseții delectabile, de tip clasicist, i se opune grandoarea sublimului, care este întunecat, mohorît, solid, masiv, grosolan și neglijent. În materie de culoare, el se exprimă în tonuri sumbre, negru — „*aurul diavolului*" cum îl numește Malraux — brun, roșu aprins. De sublim se leagă ideile de rău, de durere, de groază, de moarte, atît de opuse mentalității clasice și atît de obsedante în *Capricii*, ca și în toată creația definitorie a lui Goya.

●

Capriciul, ca gen, nu este o invenție a lui Goya. Îngăduind jocul liber al fanteziei, el trebuie privit ca o modalitate de expresie manieristă, încadrîndu-se, ca atare, în ampla sferă de cuprindere a spiritului baroc. Ca orice formă de barochism, apare în momentele de neliniște și de cumpănă, cînd intelectul autoritar și normativ, clasicist în esență, își slăbește legile și puterea unificatoare, cum ar spune Eugenio d'Ors, sau dăinuie în virtutea inerției, cînd aceasta abia încearcă să întroneze o ordine într-o stare haotică, ceea ce se va întîmpla în cazul Spaniei din momentul Goya. Invențiile lui Bosch sau ale lui Brueghel, multe imagini din gravura maeștrilor germani din secolele al XV-lea și al XVI-lea (Dürer, Baldung Grien, Schongauer, Urs Graf), caracteristice prin insolitul lor, pot fi considerate din punctul de vedere al *capriciului*.

Goya aduce *capriciul* din Italia, unde putem vorbi de o tradiție a sa. În secolul al XVI-lea, Vasari folosește acest termen, iar desenele „*cubiste*" ale lui Luca Cambiaso, extravagantele compoziții

portretistice ale lui Arcimboldo sînt, în fond, niște capricii. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, Giovanni Battista Bracelli intitulează *Capricii* sau *Bizzarie di varie figure* o suită de desene construite din forme naturale sau din combinații de elemente geometrice și mecanice (crengi, flăcări, nori, arcuri, resorturi etc.). În secolul al XVIII-lea, ca autori de *capricii* pot fi citați venețienii Canaletto, Guardi și, mai ales, Giambattista Tiepolo, cu cele două suite ale sale, *Scherzi di fantasia* și *Capricci*, pe care Goya le-a cunoscut. Caracterul lor fabulos trebuie să-l fi fascinat, căci magia ocupă un loc important în aceste gravuri unde, printre ziduri în paragină și piramide ciudate, mișună vrăjitori, misterioși magi orientali, schimnici, șerpi, cucuvăi, maimuțe. Piranesi, din gravurile căruia Goya deținea o bogată colecție, este și el un autor de capricii. Primul tiraj al *Carcerilor* sale (1745) are pe frontispiciu mențiunea *capricii în acuaforte* și tot el este autorul unor *Capricii decorative*. Cumplitele sale temnițe, deși nu înfățișează decît niște proiecții fantastice ale unor spații opresive lipsite de personaje, prefigurează ca sentiment, cruzimea *Capriciilor* goyești. Noțiunea de *capriciu* circulă așadar. Goya o va prelua și-i va infuza propriul său geniu, în cadrul unei anumite realități sociale, creînd într-un fel, dată fiind popularitatea *Capriciilor* sale, un termen de raportare obligatoriu pentru o eventuală definiție. Trecînd în revistă influențele certe sau posibile, trebuie să pomenim neapărat tablourile lui Magnasco, pline, desigur, de sugestii prin universul lor straniu, macabru, populat de mici figuri insolite și neliniștitoare.

Un fel de capricii practică și gravura populară spaniolă în așa-numitele *Aleluyas*. Titlul unei unei gravuri de acest tip este *El mundo al revés*, lumea pe dos *, și sugerează întreaga lor tematică ce cultivă absurdul inversînd situații firești, ne-

* Motiv frecvent în arta flamandă cu caracter satiric și moralizator, la Bosch și Brueghel mai ales.

gîndu-le: un cal dresează un om, un peşte pescuieşte cu undiţa, un om ameninţă cu coasa moartea etc.

●

Analizînd „compoziţia" *Capriciilor*, vom putea descoperi numeroase alte sugestii, pe care Goya le va amalgama prin forţa şi resursele geniului său, căci asemenea oricărui mare artist, el valorifică, în mod conştient sau nu, tot ce a acumulat în formarea sa, începînd cu superstiţiile, cu basmele cu demoni şi strigoi din folclorul aragonez, cunoscute în copilărie. Din fondul folcloric va prelua recuzita vrăjitorească şi demonică. Există o întreagă figuraţie demonologică, să spunem aşa, consacrată, prezentă în *Capricii*: Maestrul Leonard, patronul sabaturilor, căruia vrăjitoarele îi oferă copii drept ofrandă; Asmodeu, diavolul şchiop, iscusit combinator de matrimonii burleşti; măgarul, simbolul prostiei şi al freneziei genezice; pisica, complicea diavolului, cu care acesta dănţuieşte la sabaturi şi a cărei înfăţişare o împrumută uneori; fluturele, şi el o mască a diavolului; cucuvaia, crainică a morţii; liliacul, „musca diavolului", simbol al crepusculului şi al misterului şi participant obişnuit la sabaturi; papagalul, simbol al retorismului găunos, dar şi pasăre malefică. În ciuda spiritului său iluminist, secolul al XVIII-lea cunoaşte o mare înflorire a ocultismului şi e fascinat de tot ce e mister şi *terribilità*. Ai spune că într-o epocă în care Raţiunea se afirmă şi civilizaţia e în cumpănă, „demonii" caută să-şi proclame prezenţa parcă şi mai virulent, într-un fel de dezlănţuire agonică. De un mare succes se bucura pe atunci un inginer belgian, Robertson, alias Eugène Robert, care colinda capitalele Europei cu un aparat de proiecţie şi tot soiul de instrumente de produs zgomote. Spectacolele sale practică un fel de iluzionism fantastic plin de strigoi, schelete şi monştri. Se pare că Goya a fost foarte impresionat văzîndu-le, afirmă Claude Ferment. Spiritul gnomic popular e şi el o sursă de sugestii, unele capricii fiind ilustrarea unor sentenţe sau proverbe.

Există apoi acele elemente de cultură tradiţională, care plutesc, am spune, în atmosfera spirituală a fiecărei ţări şi pe care artistul le remodelează în creaţia sa.

Considerînd aspectul criptic, enigmatic al *Capriciilor*, nu putem omite conceptismul spaniol, *gongorismul*, cu obscuritatea lui deliberată şi greu de descifrat, obţinută prin metafore insolite şi paradoxale. Cu timpul, „cheile" se pierd, dacă nu rămîn cumva taina nemărturisită a artistului.

Spiritul picaresc specific spaniol e de asemenea prezent în *Capricii*. Întîlnim în literatura picarescă multe scene de capriciu, după cum, în *Capricii*, furtul dinţilor unui spînzurat, tîlharii care plănuiesc o nouă nelegiuire, fanţii prostănaci jumuliţi de curtezane întreprinzătoare, bătrînele codoaşe, imbecilii pedanţi, popii avari, babalîcii cu iluzii donjuaneşti şi babele cochete sînt imagini pentru o posibilă naraţie picarescă, tipic picareşti prin imoralismul şi burlescul lor.

N-am putea explica suficient spiritul *Capriciilor* desprinzîndu-le din climatul epocii. În evoluţia istorică a Spaniei, secolul al XVIII-lea este un secol de răscruce. „*Spania*, spunea la începutul acestui secol Torres Villaroel, *a zăcut într-un întuneric atît de înspăimîntător, încît în nici o şcoală, colegiu sau universitate de pe întinsul ei nu există un singur om care să aprindă o lumînare pentru a căuta elementele ştiinţei.*"

Acum, Spania începe să se însufleţească şi să iasă din întunericul ei. Un promotor al înnoirii spaniole este regele Carol al III-lea, care a avut inteligenţa să se înconjoare de miniştri receptivi la ideile de progres, ca Aranda, prieten cu Diderot, d'Alembert şi Voltaire, sau Campomanes, Floridablanca.

Tot acum se afirmă o nouă generaţie de intelectuali, iau naştere instituţii de cultură, apar saloane după moda franceză. Curentul gîndirii raţionaliste dezvoltă o mare curiozitate intelectuală în toate domeniile. Luînd atitudine împotriva spiritului retrograd, un scriitor ca Feijo declară, folosind parcă un comentariu de *capricii*: „*Închi-*

puirea celor lipsiți de curaj (care se tem de adevărul rațiunii — *n.n.*) *plăsmuiește în lumina scăzută a umbrelor arătări, după cum uneori, cu mai puțină pagubă, vede în arătări doar umbre*".

În literatură se afirmă în mod deosebit spiritul moralizator, cu puternice accente satirice și reînvie fabula, care operează în sensul unui cod etic foarte riguros. Diego Torres Villaroel este autorul unor *sueños morales* (Vise morale), care sînt niște satire în maniera lui Quevedo la adresa ignoranței. Fabule scriu Felix de Samaniego (1745—1801), Thomás Iriarte (1750—1791) etc. Spiritul didactic și satiric e foarte cultivat și în dramaturgie. Un Ramón de la Cruz (1731—1794) scrie piese în care apare o tipologie goyescă.

Înnoirea spaniolă din secolul al XVIII-lea se integrează într-un proces care cuprinde întreaga Europă, și al cărui focar este Franța. Aici, gîndirea iluministă pregătește o nouă conștiință europeană, a cărei naștere sîngeroasă e marcată de anul 1789, anul Marii Revoluții Franceze.

Secol deicid, secolul al XVIII-lea abolește divinul în numele Rațiunii, redescoperă virtutea și promovează în consecință o morală laică. Acesta este aspectul său clasicist. Dar viața amestecă întotdeauna conceptele pure și același raționalism, dus pînă la absurd, divinizat la rîndul său în virtutea unui impuls idolatru pe care nu a reușit să-l distrugă, își va arăta curînd fața sa „romantică", iraționalizînd, prin excese, rațiunea însăși.

Raționalismul didactic al mișcării intelectuale spaniole din acest moment este molipsitor și impregnează spiritul *Capriciilor*. Nu-i mai puțin adevărat că el coabitează cu foarte marcate tendințe preromantice și ca atare anticlasiciste. Aceeași dualitate se regăsește și în spiritul lui Goya. El nu a fost, se știe un „intelectual", dar trăind într-un anumit climat, era firesc să preia și să asimileze ideile care circulau. Grație ascensiunii sale sociale, frecventează cercurile „*inteligenției*", se bucură de protecția și prietenia lui Jovellanos, *cel mai eminent spaniol al vremii sale*, și tot printre prietenii lui se numără intelectuali și scriitori ca Moratin,

Llorente, Menéndez Valdés. Aceste contacte însemnaseră pentru el, încă din epoca dinainte de surzenie, un adevărat „*şoc educativ*", care se suprapune fondului său iniţial, elementar, lipsit de o instrucţie sistematică. Rezultă din această suprapunere contradicţii care îl marchează. Acest om „*superstiţios, grosolan, ignorant, dar conştient de toate acestea şi suferind din pricina lor*" (Brieger) nu putea să nu adere la aspiraţiile secolului său, neputînd însă aboli atît de uşor în acelaşi timp structura lui de ţăran aragonez, dominată încă de superstiţii ce umbresc rudimentele de instrucţie tîrzie. De aici un impas care îl fixează undeva la jumătate de drum. Intelectul nu poate construi un sistem rezistent, raţionalist şi constructiv, iar pe de altă parte, sufletul lui împovărat de superstiţii este incapabil de voinţa de a transcende această lume, căci superstiţia, care nu-i decît o formă de sacral degradat, formalist şi convenţional, funcţionînd prin automatism, este incompatibilă cu un sistem metafizic.

Potrivit tradiţiei, *Capriciile* ar fi constituit o reprezentare satirică a curţii lui Carol al IV-lea şi a reginei Maria-Luiza. Inchiziţia nu privea cu ochi buni această operă şi-i pregătea chiar autorului un proces, fapt pentru care Goya s-a grăbit să-i doneze regelui toate plăcile de cupru şi restul tirajului încă nedifuzat. La rîndul său, regele acceptă donaţia, în anul 1803, poate tocmai pentru a se arăta mai presus de asemenea calomnii.

Nu toţi exegeţii sînt de acord că aceasta ar fi fost într-adevăr intenţia lui Goya, căci puţine lucruri se pot afirma cu certitudine în cazul acestui artist cu atîtea legende. Admiţînd totuşi ipoteza, n-am putea conchide altceva decît că a depăşit-o prin puterea geniului său neliniştit, conferind operei sale implicaţii mai generale şi mai profunde. Dealtfel, în parte probabil şi dintr-o raţiune tactică, pentru a spulbera eventualele bănuieli, căci omul nu-i lipsit de simţul diplomaţiei, dar, cu siguranţă, dintr-o conştiinţă artistică, Goya însuşi ţine să precizeze că în nici una din planşele *Capriciilor* „*autorul nu şi-a propus să ridiculizeze defecte parti-*

culare" şi că a crede acest lucru „*ar însemna a restrînge prea mult limitele talentului şi a diminua mijloacele de care se folosesc artele imitative . . .*" Desigur că registrul satiric şi didactic în spiritul secolului al XVIII-lea este evident. Il confirmă şi textul care anunţă *Capriciile*, redactat probabil de Cean Bermudez, prietenul lui Jovellanos, text ce avertizează că autorul lor „*e convins că cenzura erorilor şi a viciilor omeneşti poate fi încredinţată în egală măsură şi picturii*". Este evident, de asemenea, că această satiră e inspirată de unele cazuri „*particulare*", ministrul Godoy, de exemplu, care apare sub înfăţişarea de măgar. Dar, pe de altă parte, există celălalt aspect al *Capriciilor*, mai puţin direct, în care imaginile fantastice abundă, cumplite şi enigmatice, germinînd în spectator întrebări nelinişţite cu privire la condiţia omului în general pe această lume. Şi acest aspect al lor copleşeşte. Ce importanţă mai are atunci faptul că bătrîna hidoasă care îşi contemplă sluţenia în oglindă cu o încîntare imbecilă este sau nu ducesa de Benavente, duşmanca ducesei de Alba, cînd în aceeaşi imagine putem citi, îngroziţi, condiţia noastră, derizorie şi iremediabilă, de muritori etern supuşi timpului neiertător?

Astfel, făcînd procesul viciilor în numele virtuţii, Goya coboară în cele din urmă în lumea infernală care va deveni pentru noi lumea lui Goya, — o lume contrazicînd imaginea lumii pe care ne-o propune raţiunea şi pe care raţiunea noastră o recucereşte mereu, sisific, de la forţele obscure ce încearcă s-o nimicească — o lume fără compasiune, fără speranţă şi fără vreun Dumnezeu. Atunci cînd Goya încearcă să se apropie de divinitate, în acel *Hristos pe Muntele Măslinilor*, de exemplu, îndatorat poate şi raţionalismului dobîndit, el nu va putea concepe în imaginea celui menit să salveze omenirea decît un biet om covîrşit, strivit în faţa morţii de neputinţele lui omeneşti. Hristos nu are nimic din majestatea spiritualizată a Pantocratorului bizantin, nimic din frumuseţea „*divină*" pentru care militase şi pe care, în jurul anului o mie, o impusese sfîntul Bernard, moş-

tenitor prin aceasta al tradiției clasice grecești, împotriva curentului care susținea urîțenia deliberată a lui Hristos și a personajelor sacre. Și cel care în această lume putea fi un alt posibil salvator, proletarul, văzut de Lionello Venturi ca un crucificat, cu mîinile lui țintuite parcă pe o nevăzută cruce, va pieri și el sub salva sataniculuí pluton de execuție din *3 mai 1808*. De fapt, poate că singura divinitate convingătoare pe care a putut s-o închipuie Goya este sălbatecul bătrîn cu privirea aprinsă de o furioasă demență senilă, care îl întruchipează pe *Saturn devorîndu-și progenitura* (1820). Este simbolul cutremurător al dumnezeului-Timp, care înghite totul cu o lăcomie abjectă, singurul dumnezeu în care a putut crede, cutremurat de spaima de a abandona această lume de care în fond e foarte atașat, și de a se pierde fără prelungire posibilă în neantul morții, un om a cărui natură *imediată*, în sensul kierkegaardian, era mai puternică decît rațiunea sau credința, ale cărui resurse spirituale nu puteau depăși cadrul acestei lumi și o problematică strict imanentistă. În această lumină, foarte semnificativ ni se pare ultimul tablou al lui Goya, acel portret luminos de femeie intitulat *Lăptăreasa din Bordeaux*, și executat cu un an înainte de a muri. Într-un moment de calm, eliberat de negrele coșmaruri care l-au bîntuit o viață, ultima imagine pe care o lasă bătrînul de 85 de ani îl dovedește totuși capabil să-și întoarcă privirea spre fața luminoasă a lumii. Și melancolia blîndă a acestui chip de femeie, atît de pămîntean, reflectă poate ceva din propria melancolie a celui care știe că va trebui să accepte neantul în schimbul acestei lumi palpabile, certe, ai cărei „*demoni*" poate că nu sînt, în definitiv, invincibili.

●

Incercînd să situăm *Capriciile* într-un anumit context psihologic și social, e momentul să ne întrebăm în concluzie ce sînt ele în fond și ce a intenționat în ultimă instanță autorul lor? Biografia *Capriciilor* este impresionantă și, cu toate

acestea, rămîne ca să spunem aşa, deschisă. Pentru că, deseori, afirmaţiile foarte categorice pot fi contrazise şi întotdeauna mai stăruie un ce indelebil şi iritant, care poate uşura argumentarea inversă. Romanticii mai ales, mari admiratori ai lui Goya, în care vedeau un înaintaş, au insistat asupra aspectului transcendent, de reverie metafizică, al *Capriciilor*, alţii au comentat caracterul lor evident de satiră socială.

Admiţînd prima atitudine, ar trebui să admitem, implicit, ipoteza unei lumi transcendente, şi să vedem în Goya un fel de mediator al infernului, transmiţîndu-ne imaginile sumbre ale unui „*dincolo*" ameninţător. Dar în numele cui, al căror forţe pozitive care să-i fi fost dat acest mandat? Am văzut că, trăind într-o Spanie ce se considera un fel de teritoriu al creştinismului, sub supravegherea unei poliţii religioase necruţătoare, Goya nu a fost niciodată capabil să-l imagineze pe acel Dumnezeu care, la polul opus, ar fi trebuit să echilibreze maniheismul creştin altfel decît în imaginea unui biet muribund înspăimîntat de moarte. În general, pictura sa religioasă este cu totul lipsită de fervoare mistică. Frescele din biserica San Antonio de Florida, cu mulţimea lor pestriţă de *manolos* şi de *manolas*, sînt mai degrabă scene de viaţă populară decît imagini sacre. Tematica sacră este un pretext pentru a relua — cu un geniu ce prefigurează mari artişti şi curente de mai tîrziu ale artei moderne — motive şi personaje la care ţine în mod deosebit. *Ultima cumineca tură a sfîntului José de Calasanz*, din 1820, aşadar din acelaşi an cu *Hristos pe Muntele Măslinilor*, emoţionează ca ilustrare patetică a unei iremediabile decrepitudini omeneşti, şi atît. Toate acestea dovedesc la el o inaptitudine mistică evidentă. Ca şi în cazul altor artişti, trebuie să considerăm pictura religioasă a lui Goya ca o comandă socială explicabilă în epocă şi să vedem în el un mare artist laic, pentru că, în fond, imaginile sale laicizează mitologia creştină. Suspectîndu-l, Inchiziţia a intuit bine în Goya un deviaţionist de la linia ortodoxiei.

Ce ar putea îndreptăți atunci noțiunea de transcendență în cazul *Capriciilor*? Faptul că uneori el însuși pare convins de moștrii pe care i-a eliberat? Dar aceasta este o impresie subiectivă și literară nu un argument, iar dacă ar fi s-o admitem totuși, n-ar trebui să vorbim decît de niște automatisme superstițioase, scăpate de sub controlul conștiinței și provocînd acea stare de somnambulie de care vorbește Ortega y Gasset. Dealtminteri însă, propriile sale declarații dovedesc o deliberare în reprezentările pe care le considerăm fantastice: „*Va merita o oarecare atenție*, scrie el în prefața destinată *Capriciilor*, *cel care, depărtîndu-se complet de natură va ști să înfățișeze ochilor noștri forme și mișcări ce nu au figurat pînă în prezent decît în imaginație*".

Pe de altă parte, caracterul de critică socială al *Capriciilor*, cu adresă exactă în epocă, este indiscutabil, exprimînd un Goya om al secolului său, cenzor al viciilor societății sale și partizan al Rațiunii. În acest sens, iată ce spune el însuși în legătură cu această operă: „*Intenția* (mea) *nu-i decît să distrug locuri comune dăunătoare și să perpetuez în aceste opere de capriciu mărturia temeinică a adevărului*". Mulți desenatori satirici și caricaturiști din aceeași epocă au făcut același lucru și, totuși, timpul nu le-a reținut prezența. Cu această concluzie ar trebui să-l vedem pe Goya în ipostaza unui polemist de epocă, ultralucid, un fel de desenator satiric, un caricaturist înarmat cu certitudini de polemist, și se știe cît de relative și vremelnice sînt certitudinile polemiștilor. Limitat numai la această condiție, ar fi fost supus și la riscurile pe care le comportă: asemenea opere își pierd repede interesul, fiind strict legate de contextul lor istoric și de neînțeles în afara lui. Or, fiorul pe care îl trezesc și astăzi *Capriciile* atestă suprema victorie pe care o poate dobîndi o creație artistică, aceea de-a ieși dintr-o condiționare pasageră și de a se integra într-un fond universal permanent. Dacă prima interpretare, susținînd transcendentalismul lui Goya, este inacceptabilă cea de a doua, exprimînd un adevăr parțial,

impune nuanțe, caracterul lor de critică socială având prelungiri care vizează omul dincolo de imediatul ordinii istorice date.

Și astăzi, pe Goya, îl *trăiești*. El se numără printre acei artiști care impun *participarea*, o atitudine. Simpla curiozitate de istoriograf al artei se exclude, iar voluptatea pur estetică e imposibilă. El nu intră în categoria artiștilor *delectabili* și nici în aceea a militanților teziști. Este un revoltat care neagă. Datorită mizantropiei firești a infirmului, mai pronunțată la un instinctiv de tipul său, și a sentimentului din ce în ce mai acut al Timpului cu tot cortegiul său de frustații, pe de o parte, iar pe de altă parte, faptului că nu are acea perspectivă, fie și iluzorie, pe care o poate oferi doctrina sau credința, negarea lui Goya cristalizează un pesimism deznădăjduit, rareori depășit de imagini luminoase ca acea *Lăptăreasă din Bordeaux* de care am amintit.

Ca pictor, el declară: „*În natură nu există decît soare și umbre*". Ca moralist, nu ne arată decît umbrele acestei lumi. Personajele hilare, grotești, abjecte sau sinistre care populează *Capriciile*, și a căror față omenească dispare sub masca prostiei, a ticăloșiei, a viciului, a demenței și a animalității compun o viziune infernală a lumii, amplificată mai tîrziu de gravurile din suita *Disparatelor* și din aceea a *Dezastrelor războiului*, precum și de picturile negre de la *Quinta del Sordo*. Pentru Goya, infernul este această lume.

Dar orice negare mărturisită aduce cu sine afirmarea implicită a contrariului ei, pentru că se întemeiază pe recunoașterea unor valori ideale în numele cărora negăm. Nu putem vedea umbra fără să vedem în noi ideea de lumină. Negarea totală ar însemna tăcere. Și Goya nu tace. De aceea, lecția lui este și va fi mereu utilă. Decodificată, bine înțeleasă, meditată, ea este un îndemn de trezire morală, fortifică spiritul critic, ascute luciditatea și dictează spectatorului o atitudine care trebuie să conțină, printr-un contrast dialectic, valorile pozitive care i-au servit lui însuși ca termen de raportare pentru a-și întemeia, în numele lor,

un rechizitoriu necesar atîta vreme cît omenirea va opera cu acelaşi foarte vechi cod de valori elementare ce opune inteligenţa imbecilităţii retrograde, virtutea viciului, ordinea haosului, raţiunea iraţionalului, lumina întunericului.

FROMENTIN ASTĂZI

În anul 1849, la Salonul oficial, tînărul Eugène Fromentin cunoştea primul succes care i-a adus şi consacrarea. Cele cinci pînze ale sale fuseseră acceptate, iar autorul lor obţinea o medalie. Din clipa aceea, favorurile criticii şi ale publicului aveau să-l însoţească pe tînărul pictor orientalist pînă la sfîrşitul vieţii, făcînd dintr-însul un personaj cvasi-oficial în arta epocii. În aprecierile de care se bucură, este remarcat farmecul şi adevărul expresiv al tablourilor sale exotice cu subiecte culese din lumea Orientului şi din Sahara, poezia şi lirismul lor romantic, cultura plastică pe care se întemeiază, precum şi unele experienţe considerate foarte îndrăzneţe, cum ar fi de pildă sugerarea vîntului, a simunului prin spaţiu pictural. Mai tîrziu, în cronica sa consacrată *Salonului din 1859*, Baudelaire va comenta prezenţa lui Fromentin cu elogii: „*O expoziţie care posedă mai multe lucrări de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin nu poate fi ternă*". Şi, printre altele: „*El nu este la drept vorbind nici peisagist, nici pictor de gen. Aceste două tărîmuri sînt prea mărginite pentru a cuprinde fantezia lui amplă şi mlădioasă. Dacă aş spune că-i un povestitor de călătorii, încă n-aş spune destul, căci sînt mulţi călători lipsiţi de poezie şi de suflet, iar sufletul său e unul dintre cele mai poetice şi mai preţioase din cîte cunosc. Pictura sa propriu-zisă, înţeleaptă, viguroasă, bine stăpînită, se trage în chip firesc din Eugène Delacroix. Regăsim la el acea inteligenţă*

savantă şi firească a culorii, atît de rară printre noi (. . .) Dar o facultate (. . .) pe care o posedă într-un grad deosebit este aceea de-a cuprinde zone de frumos rătăcite pe lume, de-a urmări căile frumosului oriunde s-ar putea ele strecura printre trivialităţile naturii decăzute . . ."

În acelaşi an 1859, Fromentin obţine la Salon medalia întîia pentru pictură şi i se acordă Legiunea de onoare. În scurt timp va intra şi în juriul Salonului şi va fi invitat la Curtea imperială. În fine, în 1866, obţine medalia întîia la Expoziţia universală. Dar, în ciuda acestor succese, drumul său către pictură nu fusese lipsit de numeroase tribulaţii. Născut în 1828, în oraşul portuar La Rochelle, pe coasta Atlanticului, el vădeşte de timpuriu vocaţia literaturii, pe care însă o neglijează în favoarea picturii, influenţat fiind de tatăl său, medic alienist şi, în momente de răgaz, pictor amator, autor de peisaje cam uscate şi reci, pe gustul celui de al II-lea Imperiu. Îndrumat de acesta, Eugène Fromentin îşi însuşeşte rudimentele artei de-a picta. E vorba însă mai mult de un fel de a-şi petrece timpul liber, un „passe-temps" bun să umple orele goale ale unei profesiuni mai temeinice şi mai realiste decît aceea de artist. Într-adevăr, la Paris el urmează studii de drept pentru a se consacra fie magistraturii, fie baroului. Între timp, îşi reia preocupările de ordin literar scriind versuri şi alcătuind planul unui eseu despre Sainte-Beuve. Hotărîrea de-a se dedica picturii stîrneşte îndărătnicele împotriviri ale familiei. În cele din urmă, ea triumfă totuşi. În atelierul lui Rémond (Jean Charles Joseph), maestrul al peisajului numit „*eroic*", apoi la Cabat (Nicolas Louis), un peisagist cu efecte realiste şi căutător al simplităţii, înzestrat cu un sentiment sincer al naturii, Fromentin îşi continuă ucenicia de pictor. O puternică înrîurire va exercita asupră-i strălucirea geniului lui Delacroix.

În anul 1846, împreună cu prietenul său, orientalistul Labbé, călătoreşte pentru prima oară în Algeria. Peisajul african îl fascinează şi-l inspiră. Reîntors la Paris, începe să picteze cu multă sîr-

guință. Este momentul cînd exotismul se bucură dealtfel de mare vogă; nume uitate astăzi — Belly, Dehodencq, Ziem, Tournemine, Guillaumet — îl ilustrează, și putem presupune că gustul său fusese deja contaminat în acest sens. Cu doi ani în urmă, în 1844, pictorul Marilhat avusese o *Expoziție de tablouri din Orient*, care desigur că nu l-au lăsat nepăsător. În anul 1847—1848 și-apoi în 1852—1853, se reîntoarce în Algeria și aceste două călătorii îi înviorează vocația scriitoricească, îmbinînd-o cu preocupările sale pentru pictură. *Un été dans le Sahara* (1857) și *Une année dans le Sahel* (1859) vor cristaliza impresiile pictorului scriitor. Că în cele din urmă discernămîntul mai sigur al posterității va decide categoric în favoarea scriitorului, ne putem convinge astăzi. Într-adevăr, exceptînd istoriografia picturii și lexicoanele, cine se mai preocupă de pictorul Eugène Fromentin? Iar aceste consemnări sînt pur informative, determinate mai mult de cariera strălucită a criticului de artă și a scriitorului Fromentin. Aș numi pictura sa o pictură de confluență, căci nu-l putem clasa nici ca romantic pur, nici ca realist, nici ca pictor academic, sau neoclasic și încă mai puțin ca impresionist, pentru a folosi reperele pe care ni le impune astăzi istoria picturii din epoca sa.

Tablourile lui sînt abile, elegante, rafinate, executate cu îndemînare tehnică și mijloace destul de eclectice în care descifrăm influența unui Decamps sau a lui Delacroix și împrumuturi de la olandezi (Wouverman, Van der Meulen) agreabile la prima vedere și nimic mai mult. Însuși Fromentin ne oferă primele îndoieli cu privire la pictura sa, pe care n-o consideră altceva decît „*un métier pour vivre*", o meserie ca să trăiești, după cum ne relatează *Jurnalul* fraților Goncourt reproducînd propriile sale cuvinte. Într-o scrisoare din 1873, deci cu doi ani înainte de-a muri, adresată prietenului său pictorul Alexandre Bida, el mărturisește cît de puțin îl iluzionează propria sa pictură: „*Îmi fac mai departe meseria mîrîind, gemînd, foarte obosit uneori, neavînd prea multe iluzii nici cu privire la ceea ce fac, nici cu privire la ceea ce-mi rămîne de*

făcut (. . .) *Dacă tăinuiesc disprețul pe care mi-l inspiră* (pictura — n.n.) *asta numai și numai pentru a cruța o profesiune care, la urma urmelor, valorează exact ca oricare alta, și pe care o respect pentru ca s-o respecte și ceilalți*".

Nu-i greu de presupus că această neîncredere amară, subînțelegînd chinul nerealizării, nu-i un simplu acces; l-a însoțit de-a lungul întregii sale vieți, favorizată de un temperament romantic, veșnic torturat de probleme, oscilînd, după cum îi reproșează prietenul său Armand de Mesnil, „*între entuziasme înfrigurate și căderi*". Și dacă nimeni nu face astăzi caz de pictura lui Fromentin, dacă numele său de pictor se pierde în noianul de artiști care au populat epoca, dacă însăși elogiile unui Baudelaire și-au pierdut validitatea în timp ce sancțiunea aspră a unui critic contemporan nouă care consideră „*factura lui timidă, coloritul lipsit de franchețe și desenul meschin*" * ni se pare mai aproape de adevăr, din fericire, scriitorul care a dublat pictorul l-a și salvat în interesul posterității.

Cu privire la scriitorul Eugène Fromentin, e necesară o nouă disociere: întîi scriitorul pur, autorul celebrului roman *Dominique*, apoi criticul de artă care, înarmat cu o cunoaștere temeinică a problemelor picturii, le dezbate cu mijloacele superioare de expresie ale scriitorului. Pe lîngă cele două titluri citate în legătură cu călătoria sa în Africa, e momentul să pomenim aici volumul *Les Maîtres d'Autrefois* (*Maeștri de odinioară*).

Dar înainte de a comenta această carte, cîteva cuvinte despre „*scriitorul pur*" ,mai exact despre romanul *Dominique*, se impun tocmai pentru a lumina mai bine personalitatea autorului *Maeștrilor de odinioară*.

Apărut pentru prima oară în 1862, în *Revue des Deux Mondes*, cu o închinare adresată scriitoarei George Sand, apoi în volum, în 1863 și, în sfîrșit, în noiembrie 1876, în ediție definitivă, romanul lui Fromentin a cunoscut de la bun început un succes care nu se dezminte nici astăzi. Îl regăsim

---

* François Fosca, *De Diderot à Valéry*, Albin Michel, 1960.

în toată prospeţimea lui iniţială, neatins de praful timpului, graţie realelor sale calităţi.

Procedeul pe care se constituie acest roman este frecvent în literatura romantică. Povestitorul transcrie confesiunea eroului, pe care-l cunoaşte întîmplător, cu prilejul unei vînători.

Dominique de Bray duce o existenţă paşnică de gentilom rural, în mijlocul familiei sale. Dar, dincolo de liniştea dobîndită, în această existenţă se ascunde drama unei renunţări. Îndrăgostitul din adolescenţă de verişoara sa, domnişoara Madeleine de Nièvres, Dominique tăinuieşte un timp pasiunea sa devoratoare. Cînd i-o mărturiseşte, e prea tîrziu: Madeleine se măritase. Însufleţită de cele mai bune intenţii, ea caută să-l consoleze pînă ce, constatînd înspăimîntată că îl iubeşte, face totul pentru a-l depărta. Dominique încearcă să-şi croiască un drum în literatură, iar în cele din urmă, renunţînd, aşa cum trebuise să renunţe şi la iubire, se retrage pe domeniul său.

Sîmburele autobiografic al romanului este cert. Comentatorii au analizat cu multă exactitate caracterul său memorialistic deghizat. Ne mărginim să menţionăm că modelul domnişoarei de Nièvres este prietena din copilărie a scriitorului, Jennie Caroline Léocadie Chessé, fiica unui căpitan de cursă lungă, născută în insula Mauriciu şi stabilită în La Rochelle. Era cu patru ani mai în vîrstă decît Fromentin, iar cînd se măritase, acesta împlinea patrusprezece ani. Abia doi ani mai tîrziu avea să realizeze el marea lui pasiune. Iubirea eşuată a lui Dominique este mutaţia pe planul romanesc a eşecului sentimental al scriitorului. Spunem eşec fără să fim prea convinşi că am folosit cuvîntul potrivit. Ideea de bază a romanului este aceea a renunţării pentru care trebuie să optezi atunci cînd n-ai puterea sau împrejurările nu te ajută să-ţi realizezi propria imagine rîvnită. Dar, în raport cu latenţele noastre multiple, viaţa ne constrînge permanent la opţiuni care, retezînd unele ramuri le îngăduie altora să crească. Înţelepciunea este să fructifici ceea ce ţi-a rămas. Depinde de unghiul din care privim pentru a vedea în destinul

lui Dominique o ratare sau, dimpotrivă, o acceptare înțeleaptă a existenței întemeiată pe principiul teleologic al rațiunii suficiente. Totul este, cum ar spune Camus, „*o chestiune de stil*", căci, dacă „*a fi făcut pentru a crea, a iubi și-a cîștiga partidele înseamnă a fi făcut pentru a trăi în pace, războiul te învață să pierzi totul și să devii ceea ce nu erai.*" Înlocuind termenii aforismului camusian: Dominique pierde pasiunea, dar cîștigă o altă experiență ale cărei valori nu sînt neglijabile și cu care pare să se împace: „*Îmi voi fertiliza cîmpurile*, spune el, *mai bine decît am făcut aceasta cu spiritul meu, cu mai puțină cheltuială și mai mult folos, spre mai marele profit al celor din preajma mea.*"

Filozofia acestui Werther consolat, aflat din punctul de vedere al istoriei literare la hotarul dintre romantism și realism, nuanțează putința unui acord cu lumea, acord greu de conceput la croul romantic pur gen Adolphe al lui Benjamin Constant, sau Obermann al lui Sénancour, amîndoi predecesori ai lui Dominique. Cîștigul realismului se dezvoltă și pe planul analizei psihologice, profundă, exactă, subtilă, admirabilă în nuanțe și valori, vădind un scriitor capabil să-și obiectivizeze experiența proprie, să iasă din egocentrismul romantic, să înțeleagă măsurile vieții cu mai mult echilibru, înfruntînd impulsul propriei sale alcătuiri interioare. S-ar putea spune între paranteze că prin intermediul eroului său Dominique, Fromentin subscrie tîrziu la idealul clasic de „*honnête-homme*", schițînd astfel un gest anti-romantic. Pe de altă parte, calitățile de analist ale scriitorului servesc excelent criticul de artă, îl înarmează cu o înțelegere mai cuprinzătoare, mai adîncă a ceea ce am numi sufletul picturii. Pictorul, la rîndu-i, aduce o bună cunoaștere a meseriei de-a picta controlîndu-l pe literat, pentru ca acesta să nu piardă din vedere faptul că pictura trebuie privită prin ea însăși, ca o artă de-sine-stătătoare, cu limbajul ei propriu, și nu aservind-o altor moduri de creație. Tocmai de aceea, *Maeștri de odinioară* își menține și astăzi actualitatea și, pe alt plan, odată cu Dominique, îi asigură lui Eugène Fromen-

tin o trainică vitalitate. Chiar la apariția sa, în 1876, cu trei luni înainte de moartea scriitorului, cartea obține un mare succes. Cu un an în urmă, în iulie 1875, Fromentin făcuse o călătorie prin Belgia și Olanda. Impresiile prilejuite de întîlnirea sa cu pictorii flamanzi și olandezi precum și cu primitivii secolului de aur constituie materia acestei cărți.

●

Ca scriitor preocupat de pictură, făcînd așadar abstracție de Fromentin-pictorul, e cazul să-l integrăm pe autorul *Maeștrilor de odinioară* într-un context mai amplu. Interesul pentru pictură al scriitorilor din secolul trecut își găsește multiple și semnificative exemplificări. Există „literatorii" pentru care pictura este mai degrabă o anexă a literaturii și ca atare este privită prin lentilele ei. Printre aceștia, cei mai strălucițI și mai activi sînt Emile Zola, J.K. Huysmans și Thèophile Gautier. Eclectici și subiectivi, ei aduc în judecățile lor un amestec de intuiții remarcabile și de prejudecăți. De aceea, analiza lor impune nuanțări care nu-și află locul aici. Cert este că prezența lor în viața artistică a constituit un ferment activ și necesar. Nu-i mai puțin adevărat însă că alături de ei s-ar mai putea cita o puzderie, a căror invocare nu mai spune nimic, așa că n-are rost să dezgropăm din anonimatul în care repauzează nume ce nu-și compensează nicicum nechemarea în materie de pictură, justificînd din plin disprețul lui Delacroix atunci cînd îi scrie lui Thoré: *„Sîntem întotdeauna judecați cu idei de literatori, și pe acestea dovedesc ei prostia de-a ni le pretinde* (8 aprilie, 1847). În cazul fraților Goncourt, ei înșiși pictori și gravori, critica se face din punctul de vedere al picturii, prin judecarea formelor și-a coloritului, deși gustul lor este contradictoriu. Îl admirau prea mult pe un Decamps în dauna unor pictori ca Delacroix, Ingres, Corot, Courbet; pe un Raffaelli sau un Nitts în dauna lui Monet, a lui Degas, a lui Renoir. Există apoi scriitori iubitori de artă, înzestrați cu o percepție predominant sentimentală, de foarte bună calitate, cum e Stendhal, pentru

care pictura, ca și muzica, este un mijloc de acces la euforia pe care ți-o provoacă iubirea; subiectivitatea lor aduce nuanțări pline de finețe și nu păcătuiește printr-o suficiență judecătorească. Intuiții apreciate de Delacroix a dovedit Balzac, creatorul lui Frenhofer, eroul din *Capodopera necunoscută*, teoretician de pictură care anticipează idei cézanniene. L-am putea aminti în altă ordine de idei pe Hippolyte Taine, estetician prea aservit teoriei sale deterministe cu privire la rasă, mediu și moment, prea înclinat la ierarhizări. Ultimul exemplu, și cel mai strălucit, rămîne Baudelaire, remarcabil desenator din cînd în cînd, și care, fără să edifice un sistem, este cel mai clarvăzător dintre toți. Preferînd să vorbească „*în numele sentimentului, al moralei și al plăcerii*", dușman declarat al picturii „*poetice*" și „*filosofice*", căutînd în frumos „*ceva înflăcărat și trist*", Baudelaire acceptă cu spiritul deschis și lipsit de prejudecăți arta novatoare a vremii sale și pledează cauza multor mari artiști.

În această sumară enumerare, Fromentin își găsește un loc de frunte. *Maeștri de odinioară* rămîne o carte vie, actuală, afirmînd principii și judecăți ce-și mențin validitatea în ciuda unor inadvertențe pe care, de atunci încoace, istoria artei le-a rectificat. Oricum, reproșul din acest punct de vedere ar fi nemeritat, cu atît mai mult cu cît nici astăzi, cînd istoriografia de artă este atît de științifică, specialiștii n-au renunțat la dreptul de a greși, chiar dacă recuzita lor garantează argumentele cele mai solide.

Fromentin nu ambiționează să scrie o istorie sistematic articulată a artei flamande și olandeze. Critica sa este eclectică și lasă descoperite zone importante din pictura Belgiei și a Olandei. Bosch, Brueghel, Jordaens, Vermeer, iată nume pe care le-a omis, deși ele nu reprezintă descoperiri recente. Astăzi, istoria artei acordă locul cuvenit unui artist ca Rogier Van der Weyden, pe care Fromentin îl menționează, dar nu-i recunoaște decît meritul „*de-a fi lăsat printre lucrurile sale o capodoperă unică* (. . .) *un învățăcel pre numele său Memling*". Or, Van der Weyden nu-i doar un mare pictor ci și un des-

chizător de drumuri căruia aveau să-i urmeze Dieric Bouts, Hugo Van der Goes, Justus din Gand, umbrind aureola lui Memling. În cazul fraților Van Eyck, trebuie de asemenea spus că rolul lui Hubert este mai mult decît problematic pentru că însăși existența lui este problematică. În ciuda cercetărilor, mormîntul său n-a fost descoperit în capela în care se găsea inițial lucrarea. După cum afirmă și Jacques Lassaigne * — „*este cu neputință să recunoști două mîini diferite în pictura polipticului și nimeni n-a izbutit să deosebească partea lui Hubert de aceea a lui Jan.*"

Țelul urmărit de Fromentin în însemnările sale ni-l precizează el însuși în preambul: „Voi da *numai glas, în fața cîtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor și nu mai puțin înciudărilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzațiile lipsite de importanță ale unui pur* dilettante (...) *Am să trec prin muzee, dar n-am să le descriu. Voi zăbovi în fața anumitor oameni, nu le voi povesti și nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioții lor. Voi defini doar, așa cum le-am înțeles eu, în măsura în care pot să le descifrez, unele trăsături fizionomice ale geniului sau ale talentului lor. Nu voi aborda cîtuși de puțin chestiuni prea complicate; voi ocoli adîncimile, genunile.*"

●

Se cuvine, pentru a comenta criticul de artă care a fost Eugène Fromentin să subliniem încă o dată primul său merit, acela de-a considera pictura ca o artă autonomă, și asta cu atît mai mult cu cît, de atunci și pînă în zilele noastre, gustul marelui public a evoluat puțin și puțini sînt cei care fac efortul de-a vedea într-însa altceva decît o copie servilă a realității, o ramură în imagini a literaturii un fel de succedaneu artizanal al fotografiei, un pretext de fraze. Esențial în evitarea acestei erori fundamentale este modul în care abordăm problema *subiectului* în pictură, de unde necesitatea

* *La peinture flamande — Le siècle de Van Eyck*, Skira, 1957

de-a separa subiectul propriu-zis *pictural* de acela care reproduce realul *textual*. A judeca pictura prin subiectul *textual* şi a neglija problema limbajului specific înseamnă a ieşi din pictură, a o aservi fie naturalismului plat, fie diverselor fluctuaţii ideologice. Desigur, şi paranteza se impune, a da precădere cu exclusivitatea problemelor de limbaj comportă riscul nu mai puţin grav de-a goli pictura de orice semnificaţie, de-a o reduce la experimente sterile — risc valabil dealtfel pentru oricare altă artă.

Or, importanţa lui Fromentin ca teoretician este aceea de-a formula principii perfect viabile în problema subiectului pictural, criticul de artă depăşind astfel executantul. Preocuparea aceasta este exprimată în *Un an la Sahel*, cînd constata că „*arta a decăzut cu totul*", „*din ziua cînd subiectul* (textual — *n.n.*) *s-a introdus în pictură* (...) *din ziua de-a pururi deplorabilă cînd a devenit scopul ei*". Căci, se întreabă el, „*ce-i subiectul dacă nu anecdota introdusă în artă, faptul în locul ideii plastice, povestirea, cînd există o povestire, scena, exactitatea costumului, verosimilitatea efectului, într-un cuvînt adevărul fie istoric fie pitoresc? Totul se deduce şi totul se înlănţuie. Logica adusă în subiect conduce de-a dreptul la culoarea locală duce la un impas, căci, odată ajunsă acolo, artei nu-i mai rămîne decît să se oprească; ea s-a terminat.*"

Rezultă în continuare că adevărata menire a picturii nu-i exactitatea fotografică şi documentară ci reprezentarea unui adevăr omenesc mult mai amplu pentru a putea fi limitat în aparenţe imediate şi pe care o reproducere a imediatului îl eludează de fapt. Invocăm în sprijinul acestei teze o afirmaţie esenţială din *Maeştri de odinioară*: „*Arta de-a picta nu-i altceva decît arta de-a exprima invizibilul prin vizibil*". A spus acelaşi lucru, prin 1400, şi Cennino Cennini în a sa *Libro dell'arte*: „*Pentru a picta e nevoie de imaginaţie şi de îndemînare, ca să putem descoperi lucrurile invizibile ascunse în umbra obiectelor din natură, ca să le eternizăm cu mîinile noastre şi să prefacem în vizibil ceea ce aparent n-a existat pînă la noi*". Îl spune Paul Klee în zilele noastre şi-l vor fi gîndit desigur, mai direct sau

mai confuz, mult înainte, alții, zgîriind pereții cavernelor, într-atît de vechi sînt adevărurile pe care le redescoperim mereu, uluiți. Nu trebuie să căutăm aici neapărat prelungiri transcendentale. E vorba numai de capacitatea artei, în speță a picturii, de-a explora dincolo de pojghița aparențelor cu mijloace care-i sînt proprii, cu termeni de raportare pe care-i află ea însăși. Astfel, semnificațiile omenești pe care le implică, departe de-a fi eludate, dobîndesc profunzime și strălucire prin adecvarea procedeelor de analiză și exprimare a realității vaste care e „*asemenea unui dicționar: ea este o carte plină de repetiții și de sinonime; multe cuvinte echivalente pentru aceeași idee. Ideile sînt simple, formele multiple; vouă căderea de-a alege și de-a rezuma*" (*Un an la Sahel*)

Referindu-se la modul pictural de-a folosi subiectul în cazul unor „păgîni" ca Leonardo, Rafael Andrea del Sarto, Fromentin arată că, mai presus de anecdotă, el înseamnă „*apoteoza omului cu toate atributele sale*", și aceasta cu condiția de-a fi „*crezul unui suflet emoționat*" (id.). Nu-i mai puțin adevărat, că, instinctiv sau deliberat, toți marii maeștri au creat în acest sens; înalta lor calitate spirituală a exclus deopotrivă narația plată și experimentul gratuit. Și Fromentin știa acest lucru cînd comenta un tablou de Ruisdael „*Trebuie să vezi această pînză (. . .) ca să afli de la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrîngă anumite legi, căci nu era el omul care să se plece, cum înnobilezi un subiect cînd tu însuți ești un spirit nobil, cum nu există urîciune pentru un ochi care vede frumos, nici meschinărie pentru o senzație puternică, într-un cuvînt ce devine artă de a picta atunci cînd e practicată de un spirit ales*".

Fetișizarea vulgară a *subiectului* înseamnă exclusivitatea *vizibilului* în dauna *invizibilului*. A căuta *invizibilul* picturii înseamnă a pătrunde în substanța ei intimă, a depista astfel, prin spiritualitatea operei, spiritualitatea artistului, a-i găsi locul cuvenit în spiritualitatea comunității sale, a restitui umanității, cu toată bogăția semnificațiilor sale, această „*creație subiectivă a spiritului*" care-i

opera de artă — pentru a folosi cuvintele lui Delacroix.

Se deduce că, astfel considerată, reprezentarea picturală, relaţia ei cu timpul istoric, dobîndeşte o accepţie mai largă, ce exclude suprapunerile mecanice, ea integrîndu-se prin finalitatea ei, care este *frumosul*, în patrimoniul spiritualităţii universale, acela pe care ni-l putem închipui al tuturor timpurilor, popoarelor şi ţărilor, lipsit de ierarhie, căci ierarhia ar presupune ideea de progres în artă, adică acolo unde nu există decît metamorfoze.

Frumosul, căutarea lui, — e cazul s-o subliniem? — iese din sfera unui estetism uscat, e consubstanţial cu însăşi fiinţa umană.

Modul în care exemplul şcolii oldaneze neagă paralelizarea dogmatică între creaţie şi eveniment istoric e concludent: „*Şi dacă ne gîndim la toate evenimentele secolului al şaptesprezecelea olandez, la gravitatea faptelor de arme, la energia acestui popor de soldaţi şi mateloţi, la luptele şi suferinţele sale; dacă ne închipuim spectacolul pe care-l putea oferi ţara în acele vremuri de urgie, rămînem uimiţi văzînd pînă unde merge nepăsarea picturii faţă de ceea ce era însăşi viaţa poporului* (. . . .) *Istoria olandeză n-a înrîurit deloc, sau prea puţin pictura acestor vremuri zbuciumate, şi nu pare să fi tulburat nici un singur minut spiritul pictorilor.*"

Dar cine poate să nege caracterul profund omenesc al picturii olandeze? Cine se poate desolidariza de meditaţia patetică a lui Rembrandt, ce document textual poate înlocui vreodată visul misterios al lui Vermeer? Legat direct de evenimente (nici această posibilitate nu trebuie exclusă căci ar dogmatiza anti-dogmatismul) sau detaşat de ele, frumosul are raţiunea sa întrinsecă, şi asta-i destul.

„*Încotro să ne îndreptăm atunci recunoştinţa?* se întreabă E.F. la un moment dat. *Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărat? Nu. Spre ceea ce-i mai măreţ? Cîteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? Întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pîrghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate*

fi mai aproape de idealul spre care ţinteşte omul fără a-şi da seama?"

Permanenţa acestui ideal înseamnă, în ciuda tuturor tribulaţiilor istorice, permanenţa umanităţii, acea legătură care îi menţine coeziunea prin secole, invizibilul descoperit de artist în vizibil. „*În fond, întregeşte* E.F., *nu iubim în chip firesc decît frumosul. Imaginaţiile îi dau tîrcoale, sensibilităţile se emoţionează în prezenţa lui, toate inimile se năpustesc spre dînsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgeşte mult mai bucuros ceea ce farmecă şi uluieşte decît ceea ce înduioşează, sau convinge, sau explică*". Şi dacă „*un popor piere odată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cuceririle sale, din toată istoria lui supravieţuieşte o bucată de marmură sau de bronz; şi acest martor e destul*". De fapt triumful „invizibilului" asupra vizibilului imediat şi trecător.

●

Organizate în jurul cîtorva personalităţi ale artei flamande şi olandeze, însemnările lui Fromentin stăruie cu precădere asupra celor două genii pe cît de reprezentative, pe atît de opuse: Rubens şi Rembrandt.

E greu de formulat o părere exactă despre Rubens fără să apelezi la spusele lui Fromentin. Omul este schiţat într-un desen sintetic şi expresiv, iar analiza magistrală a operei întăreşte imaginea acestui personaj princiar, pătrunzînd totodată mecanismele tehnicii sale în strînsă corelaţie cu însăşi natura artistului. Iată cuvinte definitorii: „*Frenezia pe care i-o presupun e mai degrabă un fel de a simţi decît un fel de a picta dezordonat. Pe cît e sufletul de înflăcărat şi spiritul întotdeauna gata să se avînte, pe atît de calm e penelul. Într-o astfel de organizare există un raport atît de exact şi relaţii atît de prompte între viziune, sensibilitate şi mînă, o asemenea desăvîrşită supunere a uneia faţă de celelalte, încît impulsurile fireşti ale minţii care dirijează par tresăririle instrumentului. Nimic mai amăgitor decît această febră aparentă, stăpînită în virtutea unor calcule profunde*

şi slujită de un mecanism exersat în toate încercările.

Şi concluzia justificată: „*Rubens n-a făcut altceva decît să înfrumuseţeze şi să transforme printr-o sumedenie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viaţa într-o accepţiune preferată*".

În ceea ce îl priveşte pe Rembrant, e remarcabil modul în care se profilează personalitatea pictorului vizionar, fără a se ocoli, cu o luciditate ce pare necruţătoare, aspectele accidentale, rătăcirile artei sale. A interpreta rezervele lui Fromentin ca rezultat al unei „*ireductibilităţi de temperament*" (Fr. Fosca), a presupune un nemărturisit refuz al însăşi creaţiei lui Rembrandt, însemna a judeca destul de zgîrcit căldura, generozitatea cu care acesta ne revelează geniul rembrandtian, desprinzîndu-l din ganga căutărilor sale interioare şi exterioare, chiar dacă, într-o scrisoare către soţia sa, Fromentin recunoaşte că „*preferă altfel de artă*". În acest sens, toate comentariile au drept scop dezvăluirea şi analiza caracterului dublu al structurii artistului: „*Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni cu temperamente opuse, care s-au stingherit foarte tare unul pe celălalt. Forţa lor este aproape egală, importanţa lor n-are nimic comparabil, cît priveşte obiectivele lor, ele sînt absolut contradictorii. Au încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decît tîrziu, în împrejurări rămase celebre, şi foarte rar. De obicei, acţionau şi gîndeau separat, ceea ce le-a reuşit întotdeauna*".

Analiza *Rondului de noapte* este textul de bază cu care se argumentează această dualitate. Celebritatea tabloului oferă o şansă chiar şi cititorului mai puţin avizat. Tocmai de aceea, ea implică prin subtextul ei o discuţie nelipsită de interes cu privire la abordarea „*monştrilor sacri*" care concentrează asupra lor atenţia şi adoraţia publică molipsită de principiul „*ideilor primite*" şi, deseori, fără nuanţările necesare. Un colocviu savant stabilea odată, între cele două războaie, că *Rondul de noapte* este cea mai valoroasă pînză din patrimoniul universal, detronînd astfel *Tripticul de la Isenheim*, al lui Grünewald, decretat aşijderi cu

patru ani înainte. Vanitatea unor asemenea decrete e întristătoare şi nu pledează în favoarea lucidităţii spiritului omenesc, comportînd aceeaşi naivă enormitate mondenă potrivit căreia „*miss Europa*" de pildă ar fi într-adevăr cea mai frumoasă femeie din Europa. Este şi aici, probabil, mutată pe planul vulgar, o nevoie a certitudinilor absolute. Numai că această nevoie aduce riscul fanatismelor şi al idolatriei, exclude examenul critic, atît de necesar întotdeauna, şi denotă în ultimă instanţă un cert primitivism intelectual. A vedea într-o creaţie laturile sale insuficiente nu înseamnă a o nega şi judecata cu privire la *Rondul de noapte* nu-l anulează, dar ne face să vedem mai exact geniul lui Rembrandt. Dealtfel, cu privire la psihologia gustului, la intransigenţele şi mecanismele sale, chiar Fromentin ne oferă pagini pe cît de elocvente pe atît de exacte, la a căror valabilitate, după un secol, subscriem nu fără oarecare tristeţe:

„*În ciuda aerelor sale răzvrătite, spiritul omenesc nu-i în fond decît un idolatru. Sceptic da, însă credul; cea mai imperioasă nevoie a sa e aceea de a crede, iar deprinderea sa înnăscută e aceea de-a se supune. Îşi schimbă doar stăpînii, îşi schimbă doar idolii, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănţuit şi se înlănţuie singur. Se îndoieşte, neagă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinţei; şi de îndată ce admiră, obţii de la el cea mai deplină renunţare la facultăţile de examen independent pe care le apără cu atîta străşnicie* (. . .) *Ceea ce ţine de artă îi apare ca un domeniu al său unde raţiunea nu se teme de surprize, unde îşi poate da adeziunea fără constrîngere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblete, le leagă de ele şi nu mai admite să i le tăgăduiască cineva* (. . .).

Răsfoind opera marilor artişti din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulităţi stăruitoare. Fără să examinăm prea îndeaproape dacă preferinţele sale sînt totdeauna riguros exacte, am constata cel puţin că spiritul modern nu vădeşte o aversiune chiar atît de mare faţă de convenţional, şi am descoperi înclinarea lui secretă pentru dogme, observîndu-le pe toate cele cu care şi-a presărat în bine

sau în rău istoria (. . .). Lumea admiră, decretează genii, capodopere, şi cu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de naşterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Şi, mulţumită acestei neatenţii ce va domni asupra lumii atîta vreme cît va dăinui şi lumea, acelaşi om care dispreţuieşte supranaturalul se va înclina în faţa supranaturalului părînd că nici nu bănuieşte una ca asta. Acestea sînt, cred eu, cauzele, puterea şi efectul superstiţiilor în materie de artă."

Şi cîte erori n-au produs pînă acum superstiţiile, în artă, cîte valori false n-au promovat în dauna, de multe ori, a valorilor autentice! Aceste cuvinte spuse acum o sută de ani constituie şi astăzi o lecţie de luciditate şi-i bine să ne amintim de ea ori de cîte ori spiritul nostru prea înflăcărat năzuieşte să convertească preferinţe subiective în valori exclusive şi absolute şi să le dea putere de lege.

Eliberat de asemenea superstiţii, Fromentin oferă cifrul cu care pătrundem în zona majoră a creaţiei lui Rembrandt: „*Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i de asemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realităţile vieţii exterioare prin aproximaţiile profund calculate ale verosimilului*".

Punctul definitiv îl pune atunci cînd îl califică drept un „*luminarist*" şi întregeşte arătînd ce devine „*luminaristul*", „*atunci cînd abordează cu lanterna lui surdă lumea miraculosului, a conştiinţei şi-a idealului; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta, pentru că în arta de-a înfăţişa invizibilul el n-are egal*".

Sigur, de la Fromentin încoace, exegeza rembrandtiană s-a adîncit, a extins aria explicaţiilor, dar esenţa observaţiilor acestuia nu şi-a pierdut validitatea şi nimeni, după cîte ştim, n-a putut să le anuleze.

●

Nu vom stărui asupra celorlalte nume şi aspecte din arta flamandă şi olandeză pe care le ia în dezbatere Fromentin, pătrunzătoarele medalioane consacrate lui Paulus Potter, Cuyp, Ruisdael, admi-

rabilul portret în care e schiţată, din cîteva trăsături sigure, figura lui Van Dyck, sau raporturile pe care le stabileşte cu pictura franceză (excluzînd însă judecăţile cu privire la contemporanii săi). De asemeni, în treacăt numai, este cazul să avertizăm asupra a ceea ce am numi planul tehnic, de specialitate, din structura acestei cărţi. Fromentin era pictor şi comentează tablourile ca pictor, pătrunzînd în procesul intim de creaţie al pictorilor de care se ocupă. Afirmînd individualitatea mijloacelor, el stabileşte, după cum am exemplificat şi prin cazurile lui Rubens şi Rembrandt, unitatea dialectică dintre om şi artistul care îl exprimă, fără să omită nuanţările ce se impun. În plus, o sumă de noţiuni de pictură cuprinse în paginile despre *valori*, *culoare şi lumină*, *clarobscur*, *modelaj* conferă acestei cărţi utilitatea unui adevărat manual de educaţie vizuală, dar fără pedanterie şi cu mijloacele scriitorului.

Trecînd aşadar peste toate acestea, vom face un ultim popas asupra capitolului închinat lui Frans Hals, care ni se pare semnificativ din alt punct de vedere, întrucît relevă latura să spunem „*opacă*" a lui Fromentin. Fără a-l nega, firește, pe marele pictor din Haarlem, el îl minimalizează tocmai în detrimentul noţiunii de *pictural* pe care, dealminteri, ştie s-o apere atît de bine mai ales cînd se referă la trecut, şi-o înţelege atît de puţin cînd judecă prezentul său. Paradoxul este că apreciază foarte competent picturalitatea lui Hals şi-l decretează un maestru al execuţiei — numai atît — dar nu intuieşte drumurile pe care acesta le poate deschide, le deschide chiar sub ochii săi. Văzînd în Hals „*un iniţiator al picturii moderne*", Raymond Charmet într-un articol din *Jardin des Arts* (aprilie, 1968) îl considera drept „*maestru exemplar al picturii pure, această mare ambiţie a timpului nostru*". Cu alt cuvînt, al picturalităţii.

În aceeaşi epocă în care Fromentin îl admiră pe un Meissonier, un Vallon, un Sylvestre sau un Jean Paul Laurens, se afirma realismul lui Courbet, Manet pictase *Lola de Valence*, *Olympia*, *Dejunul pe iarbă* etc.; o serie de mari artişti se grupau sub

steagul impresionismului, alţii tot atît de mari ca Degas sau Daumier îşi urmau drumul plin de rodnice descoperiri, deschizînd noi perspective. Din toate aceste metamorfoze ale picturii, Fromentin nu vrea să înţeleagă mai nimic, exemplificînd în felul său eterna „gîlceavă dintre antici şi moderni" ce marchează fiecare etapă înnoitoare în istoria artelor ca şi în aceea a oamenilor. Manet este ţinta principală a atacurilor ce colorează polemic paginile *Maeştrilor de odinioară*. Or, Manet a înţeles bine latura originală a picturii lui Hals, căruia îi datorează destul, aşa după cum îi este dator şi lui Goya. „*Manet*, constată Fromentin în însemnările redactate la Haarlem, *s-a inspirat vădit din ultima lui manieră, dar cu un ochi mai puţin just, un sentiment al naturii mult inferior* (. . .) *De la Frans Hals se iau indicaţiile sumare, pensulaţille rapide. Numai că în loc să păstreze exact sentimentul gestului, al formei şi al culorii, ei* (tînăra şcoală franceză— *n.n.*) *le pun alandala* . . . .

Reproşurile la adresa lui Manet, care a fost unul dintre cei mai activi fermenţi din pictura înnoitoare a secolului al XIX-lea, vizează de fapt o întreagă direcţie. Într-o judecată globală şi rudimentară el acuza noua generaţie de pictori de „*pasiunea adevărului absolut şi a reprezentării textuale*". Şi altundeva: „*Există o perioadă şi-un loc anume în cursul anului cînd aceste mode noi se afişează cu mare zarvă: expoziţiile noastre de primăvară. Dacă sînteţi cît de cît la curent cu noutăţile ce apar atunci, veţi observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzaţia a ceea ce poate fi văzut pe stradă.*"

Cît de ciudat sună astăzi în urechile noastre aceste cuvinte nedrepte şi cît de mult s-a înşelat Fromentin cînd admirînd maeştrii trecutului, nega prezentul său efervescent: „*S-ar spune că arta de a picta e un secret de mult pierdut şi ultimii maeştri într-adevăr experimentaţi care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. Am avea mare nevoie de*

această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are; o căutăm, e de negăsit".

Timpul a infirmat asprimea lui Fromentin, revelînd o latură dogmatică a atitudinii sale față de pictură. După ce apărase atît de exact caracterul pictural al subiectului, atunci cînd este vorba de contemporanii săi novatori el se pierde, păcătuind împotriva propriilor sale principii.

Şi încă, fără să acceptăm aceste rezerve, se impune să le considerăm, în mod nuanțat, să degajăm din ele unele principii viabile pe care astăzi le-am putea folosi în chip de corective atunci cînd, descoperind noi idoli, renegăm cu prea multă uşurătate trecutul şi cînd modernitatea se confundă cu mondenitatea imitatorilor ale căror „experimente" nu izvorăsc din imperioase necesități lăuntrice, ci din înclinarea de-a prelua substanța altor tablouri văzute, poate, doar în albume cu reproduceri, înclinare ce se numeşte cu un termen nedelicat plagiat. Rîndurile transcrise mai sus, şi-atît de opace, continuă cu un diagnostic pe care în alte cazuri, astăzi, l-am putea folosi cu mai multă îndreptățire: „*Aşa se face că individualismul metodelor* (şi, *nota bene*, în principiu Fromentin nu neagă necesitatea individualității metodelor — *n.n.*) *nu-i la drept vrobind decît efortul fiecăruia de a-şi închipui ceea ce n-a învățat, că anumite abilități practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu ştie încotro s-o apuce; şi aproape totdeauna aşa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond nişte nelinişti de nelecuit*".

Se vede aşadar că fetişul modernității este vechi. Dar faptul că Fromentin a greşit nu exclude îndreptățirea principiului atunci cînd constatăm că noțiunea de modern tinde să devină ea însăşi o dogmă la fel de nefastă ca oricare alta, promovînd efemere snobisme care schimbă pe modernitate eternitatea la care ar trebui să aspire artistul. Sînt cazuri cînd nu putem decît să aplăudăm cuvintele lui Fromentin atunci cînd afirmă că „*a pretinde să te deosebeşti prin veşminte cînd tu însuți n-ai nimic deosebit, este un mijloc jalnic şi van de a dovedi că eşti cineva*".

„GRAVITATEA ÎN FRIVOL": TOULOUSE-LAUTREC

Vocație și destin

S-ar părea că opera lui Toulouse-Lautrec este rezultatul unei patetice complicități între vocația artistului și destinul omului. Tragic, destinul său îl înrolează în acea categorie de artiști care au justificat din plin denumirea de *blestemați*. Edificarea operei lor singulare se face cu prețul unei existențe singulare, printr-o corelare funcțională ce și-ar putea găsi metafora poetică în arhaicul sacrificiu al constructorului.

Sînt opere ce n-au nevoie de sprijinul biografiei pentru a ni se revela impulsurile care le-au cristalizat, și altele pentru a căror înțelegere biografia este un auxiliar prețios, tragismul ei părînd să provoace și să întrețină actul creator. Nu pentru că n-ar putea trăi prin ele însele; orice creație autentică trăiește autonom, sieși suficientă, și, într-un fel, își ucide creatorul surghiunindu-l în zona interesului pur istoric, în timp ce ea însăși transcende istoria. Cunoașterea existenței sale, atunci cînd timpul și-a asumat grija de a-i încîlci urmele, ajunge să țină, mai mult sau mai puțin de informația anecdotică. Știută însă, biografia așa-numitor *blestemați* ilustrează un alt tip de relație între creator și operă, ajută cunoașterea a ceea ce am numi, cu un termen foarte la modă pe vremea lui Lautrec, fiziologia ei, și în același timp adîncește perceperea, grație acelui fir simpatetic născut din elanul gene-

ros de solidarizare umană cu un destin dureros de omenesc.

În primul caz, avem de-a face cu artişti ca să spunem aşa normali, în măsura în care admitem, ceea ce este greu de admis, că un creator poate fi un ins absolut normal, cu alte cuvinte un mediocru absolut, cînd, de fapt, avem de-a face cu o *anormalitate normală* ce nu şochează neapărat prin extravaganţe biografice. Tipul ideal al acestei categorii este artistul clasic, pe care, teoretic, îl putem imagina lipsit de biografie, cu condiţia să-l găsim în stare pură. Un astfel de artist răspunde nemijlocit unei comenzi şi se conformează unui program tematic şi estetic prestabilit, creînd o operă obiectivă ca exponent al unei colectivităţi, ar interesul va fi atras mai degrabă de biografia colectivităţii însăşi decît de cea strict personală a artistului. Cei din a doua categorie, în schimb, sînt atît de pecetluiţi de existenţa lor, încît biografia pare să-şi anexeze opera, uneori, şi întotdeauna o luminează. Prezenţe insulare şi inimitabile, ei sînt întotdeauna şi înnoitorii care sparg canoanele oficializate, şi, îmbogăţind limbajul artei, produc mutaţiile din imaginarul ei.

Cronica mai mult sau mai puţin scandaloasă a unei epoci, opera lui Toulouse-Lautrec este, în primul rînd, expresia de excepţie a unei condiţii subiective. Asimilînd determinările exterioare ale epocii şi ale mediului, atît de propice tocmai geniului său, ea ni se pare a fi în substanţa ei produsul circumstanţelor biografice ale unui damnat. Aşa cum ni se înfăţişează retrospectiv, determinările exterioare par auxiliarii necesari întru împlinirea destinului său. Fără complicitatea biogafiei sale, ar fi fost el artistul care l-a devenit? Ar fi pictat Toulouse-Lautrec ceea ce a pictat dacă n-ar fi avut biografia lui Toulouse-Lautrec? Devenim ceea ce sîntem printr-un joc foarte complex de cauze şi efecte, şi în existenţa oricui apare undeva un *dacă*, mai evident sau mai ascuns, ale cărui consecinţe incalculabile dau unei vieţi acel sens care în evocarea ei retrospectivă se converteşte în destin. Şi iarăşi ne putem întreba dacă, fără fatalitatea

înfăţişării sale, Toulouse-Lautrec ar fi devenit Toulouse-Lautrec, dacă existenţa lui nu s-ar fi pierdut cumva în anonimatul vieţii mondene de epocă pentru care totul îl predestina: origine socială, educaţie, mentalitate de clasă, avere? Faptul că avea talent la desen încă n-ar însemna prea mult. Un anumit talent, pentru artele plastice era tradiţional în familia Lautrec, moştenit parcă, odată cu titlurile ce urcă, se pare, pînă în vremea cruciadelor şi sunt, în orice caz, atestate în forma cunoscută, în 1527, prin vicontele Antoine de Toulouse-Lautrec-Monfa. Îl avea străbunicul său, de la care se păstrează în castelul Bosc cîteva portrete remarcabile în acvaforte, în pastel şi în creion, îl avea şi tatăl său, contele Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa, personaj fantezist ale cărui extravaganţe ilustrează atît de bine existenţa oţioasă şi foarte *fin-de-siècle* a clasei sale. În răgazul dintre o partidă de vînătoare cu şoimi şi o escapadă în care apare deghizat în cowboy sau în prinţ cerchez conducînd atelaje superbe, el modelează cu virtuozitate statuete de cai şi de cîini, sau desenează. Îl aveau, de asemenea, şi fraţii acestuia, Odon şi Charles. „*Fiecare becaţă doborîtă de feciorii mei*, obişnuia să spună bătrîna contesă Gabrielle, bunica lui Henri, *le oferă trei plăceri*: *s-o împuşte*, *s-o deseneze şi s-o mănînce*".

Nici un alt Lautrec, cu toate acestea, n-a ajuns artist profesionist. Pentru clasa din care fac parte, pictura nu este decît un divertisment, printre altele. A deveni însă artist de profesie, cînd eşti aristocrat, nu poate fi decît o absuriditate. Calitatea „superioară" de aristocrat este incompatibilă cu orice fel de altă îndeletnicire, cînd aceasta nu îi este subordonată. Artistul de meserie, bun pentru a împodobi anturajul unui aristocrat, e privit cu o bunăvoinţă superioară ce nu strică să fie condimentată şi cu un grăunte de dispreţ. Pentru cel care deţine puterea şi prestigiul social, fie el şi un agramat, şi chiar în civilizata noastră Europă, ca să nu invocăm Asia antică unde un poet sau un pictor putea fi înscris în inventarul de zestre al unei prinţese, funcţia de „obiect" a artistului

pare firească. Iată însă că, spre oroarea în cele din urmă resemnată alor săi, un autentic Lautrec își asumă arta ca destin. Și aceasta pentru motivul simplu și profund că era schilod. „*Cînd te gîndești*, mărturisește chiar el, *că dacă aș fi avut picioarele ceva mai lungi, nu m-aș fi apucat niciodată de pictură*".

Nimic în primii ani de viață ai micului Henri nu prevestește acest destin. Copil plăpînd, e drept, cu o creștere cam înceată, nițel peltic, altminteri însă cît se poate de normal, el pare promis unei existențe vrednice de condiția lui socială. Inteligent și vioi, e tartorul armatei de veri și verișoare cu care crește laolaltă. „*Henri*, scrie bunica lui, *cîntă din zori și pînă-n seară. E un adevărat greiere care înveselește toată casa. Plecarea lui ne lasă totdeuna un mare gol, căci umple locul cît douăzeci de persoane*".

Cum este și firesc, primește o educație foarte aleasă. Învață greaca, latina, germana, engleza și pentru că de mic vădește o aptitudine deosebită pentru desen, nu este neglijată nici educația artistică, sub îndrumarea unchiului Charles și a pictorului animalier Princeteau, un personaj destul de singular, surdomut din născare, altminteri monden și elegant, bun prieten cu contele Alphonse. Un adevărat gentilom trebuie să strălucească în toate. De ce nu și în artă? Așa cum e bine ca o domnișoară de bună condiție să cînte la pian, de pildă. Desigur nu pentru a ajunge mare pianistă, evident. Subiectele alese, cu care umple caiete întregi, sunt cele ce exprimă însăși condiția lui socială privilegiată: cai, trăsuri, călăreți, cîini, păsări, căprioare. Ceea ce izbește este preterința, încă de pe atunci, pentru tot ce se exprimă în mișcare. Dinamismul specific operei sale de mai tîrziu va fi interpretat de unii exegeți ca modalitate compensatorie a unei frustații. „*Astfel*, spune René Huyghe, *arta lui devine o viață „imaginară" în sensul propriu, în care, cu gîndul și cu mîna, el desfășoară toate virtuozitățile corporale pe care existența i le-a refuzat*". Desigur că așa este; că frustrarea exacerba o anumită propensiune interzisă de viață, dînd expresie acelei relații simbolice dintre subiectul reprezentat și aspirațiile interioare. Nu-i mai puțin adevărat însă că

această vocație pentru reprezentarea dinamică exista oricum.

Două fracturi succesive, în perioada pubertății, prima a femurului stîng, în 1878, cea de a doua a femurului drept, în toamna anului următor, îl închid definitiv pe Toulouse-Lautrec în fatalitatea sa biologică. Nu aceste fracturi sunt însă cauza opririi creșterii sale; ele sunt efectul adevăratei cauze: o boală a țesuturilor osoase, explicabilă, probabil, printr-o ereditarte tarată de înrudiri consanguine. Doctorul Gaston Lévy, care a examinat retrospectiv cazul Lautrec, a descoperit că o verișoară a pictorului suferea și ea de nanism.

Așa cum îl descriu contemporanii săi, Lautrec n-avea de cîștigat din înfățișarea sa fizică. Intr-un portret tot atît de neîndurător lautrechian pe cît de neîndurător fusese și artistul cu ea, cîntăreața Yvette Guilbert îl descrie precum urmează: „*Închipuiți-vă un cap negru, uriaș, o față foarte colorată și neagră de păr, unsuroasă, un nas cu care să împodobești două fețe, și-o gură! O gură spintecînd figura de la o ureche la cealaltă, cu mucoasele buzelor formidabile și de culoare vînăt-trandafirie, teșite și fleșcăite, tivind crăpătura aceea groaznică . . . și obscenă!*". Și acest cap trebuie închipuit pe un trup cu care nu depășea, laolaltă, un metru și cinzeci și doi de centimetri, înzestrat cu picioare de pitic ce purtau, în mersul lor legănat, ca de rață, torsul unui bărbat normal.

Este adevărat că inteligența și farmecul său, evidente mai ales, cum tot Yvette Guilbert o spune, în ochii negri și mari, sclipitori de maliție, de căldură și de voiciune, îl răscumpărau față de prietenii săi, dar nu și față de el însuși. „Natura m-a trădat", spune chiar el într-un moment de întristare mărturisită. Deși, în general, bravează, din cînd în cînd îi scapă confesiuni ce dovedesc că omul Lautrec și-a trăit viața cu sentimentul permanent al frustării. Oricîtă plăcere inteligentă ți-ar da simțul umorului față de tine însuți, nu-i deloc plăcut să constați: „Semăn cu o cafetieră". Prietenului său, poetul Romain Coolus, îi spune într-o zi: „*Cei ce zic că nu le pasă, le pasă al dracului, căci*

dacă nu le-ar păsa n-ar zice că nu le pasă". Pentru acela care se considera un *sinucigaş moral*, toată viaţa va fi un efort de a se suporta pe el însuşi: „*Trebuie să ştii să te suporţi pe tine însuţi*". Tot ce înseamnă viaţa unui om normal, şi în primul rînd iubirea, după care *tînjeşte* dar e prea mîndru s-o cerşească, îi este interzis. Singura alegere pentru care îşi simte o şansă este arta. Incă în 1880, la Barrèges, cu piciorul în ghips, scrie: „*Sunt foarte singur toată ziua. Citesc un pic, dar în cele din urmă mă apucă durerea de cap. Desenez şi pictez cît pot mai mult, pînă îmi oboseşte mîna, iar cînd începe să se întunece, aştept să aflu dacă Jeanne d'Armagnac* (verişoara lui de care e îndrăgostit — n.n.) *va veni la patul meu. Cîteodată vine şi binevoieşte să mă distreze şi să se joace cu mine, iar eu o ascult vorbind, fără să mă încumet s-o privesc. E atît de înaltă şi atît de frumoasă! Iar eu nu-s nici înalt, nici frumos*".

Complexul inferiorităţii sale fizice îl va tortura toată viaţa, oricît ar încerca să se consoleze. Proprii-le sale cuvinte din perioada cînd învăţa în atelierul lui Cormon, consemnate de prietenul său, pictorul François Gauzi, aduc o mărturie de un sfîşietor dramatism: „*Sunt mic, dar nu-s un pitic. Fontinele* (un pitic din Montmartre) *în schimb, e un pitic adevărat şi ştrengarii de pe stradă l-au fugărit deseori; ştie toate casele Parisului care au două ieşiri şi mi-a propus să-mi dea lista lor. Am refuzat. N-am nevoie de ea; pe mine copiii nu m-au necăjit niciodată*".

Deşi îl acaparează total, deşi devine modul său esenţial de a exista, arta nu-l va salva din deznădejdea care treptat se va accentua şi-l va ucide la vîrsta de 37 de ani, după o existenţă de sinucigaş înscrisă parcă sub acel îndemn exasperat din *Jurnalul* lui Jules Renard: „*Să ne surmenăm, să ne surmenăm ca să trăim repede şi să murim mai degrabă*". In 1888, Arsène Alexandre nota: „*Vizibil, pentru ochii prieteni, el începe să ardă din ce în ce mai repede. E dintre cei care vor să trăiască mult dintr-odată ca să termine mai repede şi a căror bătrîneţe n-apuci s-o vezi*". Artistul împlinit nu va răscumpăra ratarea omului. Aşa cum ni se impune atunci cînd interpretăm nu reuşita artistului, ci relaţia intimă dintre om şi

opera sa, cînd vrem să cunoaştem şi elemente ce ies din sfera strictă a criticii de artă şi ilustrează un caz omenesc, creaţia acestui mare artist ni se pare a fi divertismentul superior al unei conştiinţe tragice, o evadare dintr-o condiţie mizerabilă. „*Viaţa e frumoasă*!" este o expresie devenită la el automatism de limbaj. Viaţa interzisă. „*El, care n-ar fi vrut pretutindeni şi întotdeauna decît să trăiască*, va scrie prietenul care l-a cunoscut foarte bine, Thadée Natanson, *era condamnat să privească doar. Dintre toate perfecţiunile, nu era alta după care să jinduiască mai mult ca cea a musculaturii*".

Cu cîţiva ani înainte de a muri, în 1895, confruntarea lăuntrică ce punea faţă în faţă omul şi artistul, îl face să exclame în faţa tablourilor sale: „*Asta nu-mi va da picioarele înapoi . . . pictezi pentru că n-ai ceva mai bun de făcut*".

Cea mai primejdioasă meserie

Lecţiile lui Princeteau şi apoi ale lui John-Lewis Brown, un bordelez de origine irlandeză, pictor de scene militare şi sportive, sfaturile lui Forain şi, mai ales, desenele pline de vervă ale acestuia, surprinzînd scene de viaţă pariziană, fixează prima etapă a uceniciei artistice a lui Lautrec.

Producţia sa din această perioadă, căreia i-am putea fixa ca limită anul 1882, este extrem de bogată; sute de desene, a căror spontaneitate şi dinamism se asociază cu o remarcabilă ascuţime de observaţie, capabilă să vadă amănuntul şi ipostaza semnificative. Caietele de şcoală, manualele înţesate de desene devin argumentul unei vocaţii irepresibile. Marile manevre militare din 1880, cînd trupele sînt cantonate chiar în preajma castelului Bosc, îi inspiră o amplă suită de desene reprezentînd husari, dragoni, artilerişti surpinşi individual sau în grup, executată cu un brio ce demonstrează desenatorul înnăscut. In iarna anilor 1880—1881,

în timp ce se afla la Nisa, condamnat la nemişcare pentru diverse tratamente medicale, alcătuieşte, sub titlul *Zig-Zags*, jurnalul ilustrat al acestui sejur, şi îl dedică verişoarei sale Madeleine Tapié. Scene pline de umor însoţesc textul, vădind interesul pentru tipologia umană al unui observator spiritual. In vara anului următor, în timp ce se pregăteşte pentru a doua sesiune de bacalaureat, ilustrează într-o suită de douăzeci şi trei de desene în peniţă o nuvelă a prietenului său Devismes: *Cocotte*, povestea emoţionantă a uciderii unui cal bătrîn.

Am putea spune că anul 1882 pecetluieşte destinul său de artist. La stăruinţele unchiului Charles, Henri primeşte încuviinţarea de a se fixa la Paris, pentru a se consacra picturii. „*Ce studii în perspectivă!* îi scrie el entuziasmat unchiului binevoitor . . . *Princeteau delira, tata nu mai pricepea absolut nimic. La cîte nu m-am gîndit, am visat chiar la Carolus Duran. În sfîrşit, iată care cred că este planul cu cele mai multe şanse: Şcoala de belle-arte, atelier, Cabanel sau frecventarea atelierului lui René. În sfîrşit, bat cîmpii. Sper că asta o să-ţi facă plăcere, căci dumneata eşti cel care a aprins în mine scînteia mîzgălitului . .*".

Cum de la Princeteau nu mai are ce învăţa, se impune necesitatea unor studii sistematice. Prin compatriotul său meridional Henri Rachoux, intră în atelierul lui Léon Bonnat, celebritate academică a celei de a III-a Republici, foarte preţuit pictor de peisaje, scene istorice şi mai ales portrete oficiale în care înfăţişează, cum spune Gustave Coquiot, „*pe fonduri fioros de afumate cu zeamă de tutun de mestecat . . . toate feţele şi profilurile elitei clasamentului social*".

Nu-i greu de închipuit cît de contrariante trebuie să fi fost pentru temperamentul spontan al lui Lautrec lecţiile acestui meşteşugar rece, rigid, solemn şi banal. Spre deosebire de Princeteau, care îi recomanda culoarile luminoase, Bonnat îl obligă la un colorit sumbru, el însuşi pictînd în tonuri bituminoase ce inspirau elevilor săi comparaţii deloc academice. Cu toate acestea, Lautrec copiază de zor capete inerte de ipsos şi desenează după model, convins de necesitatea însuşirii temeinice

a meşteşugului picturii. Or, ca meşteşugar, Bonnat era o capacitate. Ecouri ale lecţiilor sale stăruie în unele lucrări de mai tîrziu ale elevului, şi nu fără folos, cum se poate vedea în *Spălătoreasa* din 1889, a cărei siluetă viguroasă se decupează într-un contrast puternic pe fondul de brunuri. Ele vor reveni mai insistent, mai dramatic, în picturile executate către sfîrşitul vieţii. Există însă, în acest moment al uceniciei, tentaţii mai puternice, care precumpănesc. O lucrare mai importantă, printre altele, *Contesa de Toulouse-Lautrec dejunînd la Malromé* (1883) vădeşte receptivitatea lui la seducţia impresionismului.

După un stagiu de cincisprezece luni în atelierul lui Bonnat, odată cu numirea acestuia la Şcoala naţională de belle-arte, Lautrec îl părăseşte, continuîndu-şi instrucţiunea artistică în atelierul lui Fernand Cormon, elev al lui Cabanel şi al lui Fromentin, autor de scene preistorice şi merovingiene. *Întoarcerea de la o vînătoare de urşi în epoca de piatră* este, bunăoară, titlul unui tablou de-al său înfăţişînd nişte troglodiţi îmbrăcaţi în piei de animale. Spre deosebire de Bonnat, Cormon, excelent tehnician, e un profesor tolerant. Chiar prea tolerant după părerea elevului său, care i se plînge unchiului Charles, în 1883: „*Corecturile lui Cormon sunt mai binevoitoare decît ale lui Bonnat. Se uită la tot ce-i arăţi şi te încurajează din toată inima. Ai să te miri foarte tare, dar mie nu-mi prea place astal Într-adevăr, bicţul fostului meu patron mă băga în viteză şi nu mă cruţam. Aici, sînt niţel agasat şi-mi trebuie curaj să fac sonştiincios un desen pe care o exactitate aproximativă l-ar face acceptabil în ochii lui Cormon. În ultimele două săptămîni el a pus totuşi şaua pe noi şi i-a scuturat bine pe vreo cîţiva, printre care mă număr şi eu. De aceea m-am apucat iar de treabă cu elan . . .*"

Preamarea toleranţă a lui Cormon se răscumpără însă prin climatul efervescent care domneşte în atelier. Printre colegii de aici se numără Émile Bernard, eliminat în scurtă vreme pentru insubordonare, Louis Anquetin, inventatorul de mai tîrziu, împreună cu Bernard, al cloazonismului, René Grenier, soţul unui fost model al lui Degas,

Lily, şi Van Gogh, cu care se împrieteneşte şi lucrează cot la cot timp de doi ani. De altfel, această prietenie se vădeşte în anumite afinităţi de factură, mai ales într-o seamă de portrete: *Van Gogh*, *Juliette Pascal*, *Gauzi*, *Contesa Adèle de Toulouse-Lautrec în salonul castelului Malromé*, toate din 1887, *Femeie în atelier*, din 1888, în care transpune cu mici deosebiri portretul-compoziţie *Moş Tanguy*, executat de Van Gogh, cu doi ani în urmă. Observînd, odată cu alţii, aceste afinităţi vizibile, Joseph-Émile Muller menţionează liniile şi haşurile — care animă cîmpurile luminoase — mai lungi însă la Lautrec, mai suple şi nejuxtapuse. Deosebirea aceasta ni se pare a separa funcţiile lor diferite: la Van Gogh ele introduc valoraţii „pictural-expresioniste", în timp ce la Lautresc sînt mai degrabă plasa în care desenatorul captează formele.

Anii de studiu în atelierele lui Bonnat şi Cormon — încheiaţi prin 1887, timp în care artistul îşi desăvîrşeşte meşteşugul — se prelungesc în căutări ce durează pînă prin 1890. Sînt căutări ce pun mereu faţă în faţă pictorul şi desenatorul, pentru a forţa o opţiune. Cariera lui ulterioară atestă însă o fericită convieţuire. Cormon îl preţuieşte şi îi propune să colaboreze cu el, întîi în 1884, la un mare ansamblu decorativ, apoi, împreună cu Rachou, la ilustrarea unei ediţii complete a operei lui Victor Hugo. In ciuda acestor succese, însuşirea meşteşugului picturii, „. . .*mult mai anevoios decît greaca şi latina, dacă vrei să-l faci ca mine, cu seriozitate*", cum declară într-o scrisoare, naşte nelinişti şi îndoieli care izbucnesc deseori în mărturisiri deznădăjduite: „*Nu sunt deloc pe cale de a regenera arta franceză*, îi scrie el bunicii sale, în 1883, şi mă zbat cu *o biată hîrtie care nu mi-a făcut nici un rău, şi pe care nu fac nimic bun*".

Prea individualist pentru a se supune uşor convenţiilor, ştie însă că această supunere este necesară disciplinării talentului său şi se străduieşte s-o accepte cu eforturi istovitoare: „*Nu pot şi gata. Sînt obligat să-mi astup urechile şi să mă dau cu capul de pereţi — da — şi totul pentru o artă care fuge de mine şi nu va şti niciodată cît mă chinuiesc*

pentru ea". (1883). Idealul său este pictura vechilor maeştri, Cranach, Piero della Francesca: „*Vreau să pictez simplu ca cei vechi, a căror pictură seamănă cu cea de pe tăbliile unei trăsuri.*" Uneori, momente de satisfacţie răscumpără necontenita zbatere, şi atunci declară mai împăcat: „*Sunt fericit că nu dau chiar totdeauna cu bîta-n baltă*".

Odată cu studiul de atelier, Lautrec urmăreşte viaţa artistică a Parisului, vizitează muzeele, saloanele unde expun oficialii Jacquet, Bonnat, J.-P. Laurens, Roll etc., expoziţiile, fixîndu-şi preferinţele, ispitit, firește, de mişcarea înnoitoare a impresioniştilor, dar mai ales de arstistul spre care îl atrage cea mai puternică afinitate şi care îi va oferi cel mai exemplar model: Degas.

Nu mai puţin decisiv este contactul său în această perioadă cu arta japoneză. In anul 1883, la Galeria Georges Petit, se deschide o importantă expoziţie de artă japoneză; tot în anul acesta, Lautrec începe să colecţioneze stampe. Două kakemonouri de ale sale vor apărea ca element decorativ în portretele de mai tîrziu ale doctorului Bourges şi fotografului Paul Sescau, din 1891. Seducţia pe care o exercită asupra lui arta japoneză este atît de mare, încît plănuieşte chiar o călătorie în Japonia. Japonismul e de altfel o modă printre literaţi, ca un exotism ispititor, cît şi printre pictori, care folosesc sugestiile foarte puţin academice ale stampei: bidimensionalitatea, absenţa perspectivei centrale, rafinarea mai sofisticată a liniei, simplificarea motivelor şi folosirea unor mari suprafeţe monocrome, combinaţiile cromatice mai insolite. In utilizarea acestor sugestii, Degas, Van Gogh îl preced, dar Lautrec le va folosi fără egal în grafica de mai tîrziu. Preferaţii lui sînt Harunobu şi Utamaro. Influenţa japoneză va opera ca agent important, nu singurul, precum se va vedea, şi în fixarea tematicii sale: teatrul, circul, bordelul sunt motive frecvente ale artiştilor integraţi în acea vastă mişcare cunoscută în pictura de gen a secolelor XVI—XVIII sub denumirea *ukiyo-e*. Utamaro, de pildă, este autorul unui ciclu intitulat *Douăsprezece ore în casele verzi*,

care ne trimite direct la imaginile lui Lautrec din „casele închise".

Artistul din această perioadă e întregit de omul simpatic; a-l imagina ca pe un infirm veşnic înduioşat de nefericirea lui înseamnă a sacrifica adevărul complex în favoarea unei simplificări melodramatice. Prima lui calitate este curajul cu care îşi înfruntă destinul, menţinîndu-şi, încă, un echilibru. François Gauzi ne oferă portretul lui Toulouse-Lautrec din perioada Cormon: „*Lautrec avea darul de-a atrage simpatia; toţi colegii săi îl iubeau; niciodată nu adresa nimănui vreun cuvînt agresiv şi nu căuta să-şi bată joc de ceilalţi; glumea pe seama lui şi a prietenilor săi din vîrful creionului. Nu-i plăcea zeflemeaua pariziană care atacă şi descumpăneşte victima; totdeauna găsea însă vorbe de duh pitoreşti şi sugerînd imagini . . .*" Mărturia lui Henri Rachou întregeşte acest portret: „*Ceea ce m-a izbit la el este inteligenţa lui sclipitoare, veşnic trează, marea lui bunătate faţă de cei care îl iubeau şi cunoaşterea desăvîrşită a oamenilor. Niciodată n-am văzut să se fi înşelat în aprecierea colegilor săi. Era un psiholog neîntrecut, nu-şi deschidea sufletul decît celor a căror prietenie o verificase şi-i trata uneori pe ceilalţi cu o degajare apropiată de cruzime. Dovedind o educaţie desăvîrşită cînd vroia, Lautrec vădea un simţ exact al măsurii, adaptîndu-se tuturor mediilor.*" Sporturile exercitau asupra lui o semnificativă atracţie: face excursii, merge la vînătoare, canotează, practică velele, înoată „*ca un broscoi, dar bine şi repede*", se exersează cu nişte haltere care întregesc inventarul eteroclit din atelierul său. In sfîrşit, fotografii numeroase îl înfăţişează participînd întotdeauna plin de voioşie la tot soiul de înscenări hazlii, împreună cu amicii săi, şi în cele mai felurite travestiuri: apaş, samurai, derviş, răcan, curtezană, copil de cor. „Greierele" pomenit în scrisorile contesei Gabrielle mai supravieţuieşte.

Tot acuma însă, începe şi „coborîrea" lui Lautrec în acel climat social şi moral spre care îl mînă o determinare irezistibilă şi care, măcinînd omul, va fi revelatorul geniului său artistic. Artistul Lautrec se va naşte treptat din ruinele omului. Ca

toţi *blestemaţii*, plăteşte cu propria lui fiinţă, absorbit treptat şi dizolvat de lumea pe care a ales-o şi care l-a ales. Incepe să bea şi alcoolul îl va supune, iar această supunere operează în virtutea unui principiu de selecţie. Nimeni nu intră în viciu fără o motivare ce trebuie căutată în însăşi natura sa. Dar coborîrea aceasta nu se produce fără o rezistenţă în care trebuie să vedem refuzul acelei decăderi traduse din perspectiva clasei sale privilegiate prin verbul expresiv *s'encanailler*, a te *încanalia*, a frecventa *canalia*, adică oameni de condiţie socială inferioară şi de moravuri nu tocmai oneste.

Cu existenţa asigurată la nivelul condiţiei sale aristocratice, Lautrec ar fi putut trăi o viaţă „cuviincioasă" într-unul din castelele familiale sau într-un palat la Paris, unde ar fi desenat şi pictat mai departe cai, scene de vînătoare şi alte subiecte „decente". Ca unchiul Charles. Rutina igienică a unei astfel de existenţe i-ar fi asigurat o viaţă „onorabilă". Sau ar fi putut ajunge un alt Bonnat. De pericolul vieţii în care se pregătea să intre fusese avertizat. Nu numai de familie. La inaugurarea noii capele de la castelul Bosc, Monseniorul Bourret, episcop de Rhodez, îi spusese: „*Dragul meu băiat, ţi-ai ales cea mai frumoasă meserie, dar şi cea mai primejdioasă.*"

Pe drumul acesta primejdios pe care s-a angajat, tînărul artist nu are de pătruns doar arcanele meşteşugului ales, plătind tot tributul de incertitudini chinuitoate, ci trebuie să facă şi efortul de a se aclimatiza la moravurile mediului interlop, el, aristocratul cu un arbore genealogic pe care i l-ar invidia suverani europeni cu blazoane de dată mult mai recentă. Intr-o scrisoare din 1883, îi mărturiseşte unchiului Charles situaţia sa dilematică: „*A trebuit să fac eforturi, ştii şi dumneata la fel de bine ca mine, şi, împotriva voinţei mele, duc din plin viaţa de boem deşi nu mă prea obişnuiesc cu acest mediu. Mă simt cu atît mai puţin în largul meu pe Colina Montmarte cu cît mă frînează o sumedenie de considerente sentimentale pe care va trebui neapărat să le uit dacă doresc să fac ceva.*"

Nu-i mai puțin adevărat că, în ciuda refuzului de principiu, „încanalierea" exercită o tentație la care clasele privilegiate sînt foarte sensibile. Atracția pentru un anume exotism social se însoțește cu vocația secretă a detracării, născută dintr-un complex obscur de culpă socială și din oboseala de a-și mai păstra identitatea proprie. Așa se explică jubilarea masochistă cu care distinșii clienți ai cabaretului *Mirliton* încasau bruftuielile lui Aristide Bruant, ce satisfăceau exigențele mizeriei lor interioare. Cum în spațiul balcanic mateicaragialesc, giumbușlucurile măscărăgioase ale abjectului Pirgu răsfață sensibilitatea blazată a protipendadei și-i deschid mahalagiului arivist toate porțile. Fără a păcătui prin exces de psihologism, putem presupune că aclimatizarea lui Lautrec în viața interlopă a Parisului de Belle-Époque răspunde și acestei tentații. De altfel, cum vom vedea, un întreg curent îl poartă.

Pentru a nu compromite numele familiei, contele Alphonse îi cere să semneze cu un pseudonim. Prin anagramă, Lautrec devine Tréclau. Cu acest pseudonim va semna, între 1885 și 1887, ilustrații în ziare. Obținînd îngăduința familiei, Henri nu va mai locui cu mama sa în elegantul foburg Saint-Honoré; se va muta pe rue Fontane, la prietenii săi, soții Grenier, René și zvăpăiata Lily, care îi va poza pentru un portret din 1888; *Lily Grenier în kimono*, portret ce amestecă lecțiile de pictură cuminte ale lui Bonnat cu moda japonismului, dar a cărui fizionomie, de-o aroganță foarte „canaille"", confirmă un excelent Lautrec. Lucrează întîi în atelierul lui Rachou, după care se va instala în plin Montmartre, într-un imobil de pe rue Tourlaque, colț cu rue Coulaincourt, unde locuiește și pictorul italian Federico Zandomeneghi, sosit la Paris după ce, la Florența, frecventase grupul avangardist și impresionist *avant la lettre* „*I macchiaioli*". Prin Zandomeneghi cunoaște unul dintre personajele foarte colorate ale Colinei, Marie-Clémentine numită Suzanne (Valadon),fostă chelneriță, fostă precupeață la hale, fostă trapezistă, fostă spălătoreasă, model al lui Puvis de Chavannes,

al lui Zandomeneghi, al lui Degas, al lui Renoir. Portretul în pastel, influențat și acesta de Van Gogh, dar de o pregnantă expresivitate lautrechiană, *Mahmureală* sau *Băutoarea* (1888—1889), rămîne una dintre mărturiile artistice ale unei legături furtunoase de vreo doi ani.

Timp de unsprezece ani, pînă în 1897, lucrează în atelierul boem de pe rue Tourlaque, pe care Gauzi îl descric tixit ca un talcioc — scaune desperecheate, șasiuri, mese, cărți hărtănite, ziare vechi, reproduceri, bibelouri și stampe japoneze, faianțe persane, un scrin vechi, papuci de dansatoare, rame, cartoane cu desene. Pe o masă, lîngă intrare, sticle și toate accesoriile unui perfect barman. „*Rugați-vă pentru el*, scrie contesa Adèle într-o scrisoare, *viața de atelier, excelentă în ceea ce privește meșteșugul, este o grea încercare pentru un tînăr.*"

„Frumosul modern"

Indrumîndu-și elevii pe calea cea dreaptă a picturii, Charles Gleyre le cuvînta, precum urmează: „*Adu-ți aminte așadar, tinere, adu-ți aminte, cînd executăm o figură, trebuie să ne gîndim întotdeauna la antici. Natura e foarte bună ca element de studiu, altminteri nu prezintă interes. Stilul, vezi dumneata, asta-i totul.*" Rezultatul ironic al acestui învățămînt este că cei mai înzestrați dintre elevii săi au devenit impresioniști: Bazille, Monet, Renoir, Sisley. Tot așa cum lecțiile lui Bonnat și ale lui Cormon nu vor deruta vocația lui Lautrec. Refuzînd pictura oficială, și el tot erezia o va alege, dovedind, asemenea iluștrilor săi contemporani, că nici un mare artist nu-și cucerește identitatea prin acceptarea supusă a îndrumării „binegînditoare", în ciuda presiunilor exercitate asupra lui, căci, deși caducă, gîndirea oficială a secolului al XIX-lea e încă destul de puternică pentru ca anatemele ei să nu

rămînă fără efect public. Dovadă stau succesivele scandaluri care au însoţit toate afirmările marilor artişti ai secolului. Dar această putere, susţinută de evoluţia întotdeauna mai lentă a gustului care renunţă greu la confortul „ideilor primite", suficientă pentru a produce scandaluri şi a închide „ereticilor" accesul în saloanele oficiale, nu face, în ultimă instanţă, decît să exacerbeze reacţiile, destul de puternice, la rîndul lor, pentru că răspund evoluţiei dialectice şi inexorabile a formelor în artă, evoluţie cu rădăcini fireşti şi în realitatea infrastructurală impusă de mersul istoriei.

Moment de mutaţii radicale produse de sfîrşitul unei civilizaţii agrare şi evoluţia în ritm accelerat a civilizaţiei industriale, secolul al XIX-lea afirmă ca gîndire dominantă pozitivismul, constituit ca sistem de Auguste Comte (1798—1857). Scientismul îl însoţeşte ca o consecinţă logică, iar reflexul său în creaţia literară şi artistică îşi găseşte expresie în estetica lui Taine, care, la rîndul ei, va hrăni curentul naturalist. Lipsită de vocaţie metafizică, refuzînd deci transcedentalul, capabilă să-l transpună, cel mult, în succedaneul imanent al vizionarismului ştiinţific, limitînd cunoaşterea la faptul pozitiv confirmat de senzaţii, atitudinea pozitivistă impune un nou raport cu realitatea. Decapitarea ultimului Ludovic în pragul noului secol are o valoare simbolică. Este metafora ghilotinării raţiunii metafizice de către raţiunea ştiinţifică. Ştiinţa devine o nouă religie. Nu mai puţin totalitară. Intr-o schemă generală a situaţiei artelor, fără a se ignora multiplele tendinţe contradictorii ale epocii, pozitivismul naturalist — în care realismul propriu-zis s-ar integra, după părerea noastră, ca un element de substrat — reprezintă direcţia cea mai bogată în consecinţe, aceea care dezvoltă categoric un nou imaginar, opus celui tradiţional. Cel mai revoluţionar curent din pictura epocii, impresionismul, atît de atent la justificările ştiinţifice ale viziunii sale, îşi găseşte în spiritul naturalist prima explicare, chiar dacă — după ce avusese ambiţia să capteze întocmai clipa şi fugarul, să înlocuiască idealitatea imuabilă cu reprezentarea

fidelă a devenirii, sacrificînd treptat subiectul în favoarea expresiei picturale — sfîrşeşte, paradoxal, în irealismul abstract şi feeric al nuferilor lui Monet.

Principiul esenţial al pozitivismului naturalist este acceptarea integrală a realului, şi în primul rînd al celui citadin, şi refuzul oricărei prejudecăţi ce ar putea limita investigarea lui. In consecinţă, şi în primul rînd, el operează o ruptură categorică de „frumosul ideal" susţinut de atitudinea oficială. Nu trebuie ignorat, desigur, nici faptul că *frumosul ideal* suferise deja atacul romantismului. Friedrich Schlegel conferea „urîtului" valoare de categorie estetică, iar Karl Rosenkranz o consacra într-un întreg tratat: *Aesthetik des Hässlichen* (Estetica urîtului), în 1853. Printr-o devaluare progresivă a limbajului plastic şi, deopotrivă, prin precaritatea ei spirituală, doctrina *frumosului ideal* — care prelungeşte inerţial o pictură clasicizantă şi canonică — eşuează în academism dogmatic, atunci cînd n-o mai salvează, cu multe corective, personalitatea insulară a unui Ingres.

In foiletonul consacrat în 1866, lui Manet, cel mai pătimaş exponent al naturalismului, Zola, exprima exact poziţia academoclastă a rebelilor care suspectează însăşi noţiunea de artă: „*Nu sunt pentru nici o şcoală, pentru că sunt pentru adevărul uman care exclude orice bisericuţă şi orice sistem. Cuvîntul artă îmi displace, el conţine nu ştiu ce idei de aranjamente necesare, de ideal absolut. A face artă nu înseamnă a face ceva aflat în afara omului şi a naturii. Eu vreau să facem viaţă . . .*"

Că obiectivitatea voit ştiinţifică a lui Zola se transformă în subiectivitate excesivă şi nu mai puţin dogmatică este un paradox firesc al firii omeneşti, care nu infirmă însă caracterul semnificativ pentru epocă al pledoariilor sale. Deja, reacţia prin filiera romantică a lui Baudelaire faţă de *frumosul ideal* conţine o viguroasă anticipare de tip naturalist. Ce contrast oferă, faţă de reţeta lui Gleyre, comentariul său pe marginea Salonului din 1845: „*Acela va fi pictorul, adevăratul pictor, care va şti să smulgă vieţii actuale aspectul ei epic, făcîndu-ne să vedem şi să înţelegem cît suntem de mari*

şi de poetici cu cravatele şi cu cizmele noastre lăcuite!"

Implicarea obligatorie a lui Baudelaire în estetica pozitivist-naturalistă trebuie căutată în acea revoluţionară, atunci, proclamare teoretică a *frumosului modern* din eseul consacrat lui Constantin Guys, sub titlul *Le Peintre de la vie moderne* (Pictorul vieţii moderne). Conceput în anii 1859—1860, şi publicat în 1863, acest eseu conţine argumente pe care apologeţii naturalismului le vor dezvolta făcînd apel la ştiinţă şi, mai ales, le vor dilata cu violenţa lor polemică.

„... *iubind atît de mult frumuseţea generală, care este exprimată de poeţii şi artiştii clasici*, spunea Baudelaire, *nu greşim cu nimic mai puţin neglijînd frumuseţea particulară, frumuseţea de circumstanţă şi caracteristica moravurilor (...) Plăcerea pe care ne-o oferă reprezentarea prezentului depinde nu numai de frumuseţea în care poate fi înveşmîntat, dar şi de calitatea sa esenţială de prezent (...). Frumosul este alcătuit dintr-un element etern, invariabil, a cărui calitate este extrem de greu de determinat şi dintr-un element relativ, circumstanţial, care va fi, dacă vrem, rînd pe rînd sau laolaltă, epoca, moda, morala, şi pasiunea (...). El* (artistul — n.n.) *caută ceva care ni se va îngădui să numim modernitate; (...) Este vorba, în ceea ce îl priveşte, să desprindă din modă tot ce poate conţine ea poetic în istoric, să scoată eternul din tranzitoriu. (...) N-aveţi dreptul să dispreţuiţi sau să eliminaţi acest element tranzitoriu, fugitiv, ale cărui metamorfoze sunt atît de frecvente. Suprimîndu-le, cădeţi vrînd-nevrînd în vidul unei frumuseţi abstracte şi de nedefinit...*"

Spre deosebire de Baudelaire — capabil să descrie cu o cruzime naturalistă procesul oribil al descompunerii unui stîrv, cu batalioanele-i de larve *curgînd ca un lichid vîscos din pîntecul putred*, dar reţinut la jumătate-cale de-o aspiraţie clasicistă care *urăşte mişcarea ce răvăşeşte liniile* şi vede în frumos, încă, o *esenţă divină, un vis, încremenit de piatră, sfinxul enigmatic tronînd în azur* — naturaliştii vor reţine doar *elementul relativ*. „*Ştiinţa frumosului*, vituperează Zola în culegerea intitulată concludent *Mes haines* (Urile mele), *este un cara-*

ghioslîc inventat de filosofi spre marele haz al artiştilor . . ."

In locul binomului baudelairean *frumos etern* şi *frumos modern*, Zola susţine binomul *om* şi *natură*, care exclude orice valoare transcedentă a frumosului: „*O operă de artă nu-i altceva decît combinaţia dintre un om, element variabil, şi natură, element fix (. . .). Straşnică glumă să crezi că ar exista de fapt frumuseţe artistică, un adevăr absolut şi etern.*" (*Salon*, 1886). *Artistul, proclamă el, „. . . are dreptul să scotocească din plin natura omenească, să nu ascundă nimic din cadavrul omenesc.*" (*Mes haines*).

Oraşul, cu străzile lui, bordelul, clinica, morga, halele, bursa, magazinele, circiuma, mina, toate mediile de viaţă sînt deschise şi cercetate pentru a se scotoci în ele natura umană, spre o colosală demitizare a realităţii mistificate de estetismul *frumosului ideal*, întru afirmarea imaginarului cu adevărat înnoitor al *modernităţii*. Arta însăşi „se încanaliază". Obsesia *fiziologiei* izgoneşte schemele intelectului şi elanurile imaginaţiei. Ţelul artei, spune criticul care lansează termenul de *naturalist*, Jules-Antoine Castagnary (1830—1888), prietenul lui Courbet, „*este să reproducă natura ducînd-o la puterea şi intensitatea ei maxime.*" Aşa consideră şi Flaubert afirmînd: „*Nu trebuie să ne gîndim decît să reprezentăm.*" Ca să reprezinte cît mai exact, fraţii Goncourt recomandă ca instrument de lucru al artistului scalpelul şi speculul medicului şi se duc la spitalul Charité să-şi facă acolo, „*pe adevărat, pe viu, pe sîngerînd*", documentarea pentru romanul *Sora Philomène*.

Chiar artişti care nu aderă direct la doctrina naturalismului sînt totuşi contaminaţi. „*Trebuie să ţii pasul cu timpul tău şi să faci ceea ce vezi*", îi declară distinsul Manet lui Antonin Proust. *Băutorul de absint*, refuzat de Salonul din 1859, „scandalosul" *Dejun pe iarbă* (1863), *Olympia* (1863), *Nana* (1877) ş.a.m.d. înfăţişează subiecte ce n-au nimic cu „frumosul ideal". In cazul lui Degas, idolul lui Lautrec, nediscutînd tematica ci mărginindu-se la inovaţiile tehnice: renunţarea la perspectiva clasică şi adoptarea unor unghiuri

de perspectivă insolite, asimetriile sugerate de cadrajul fotografic, toate acestea sînt, indiscutabil, inovații stimulate de viziunea naturalismului.

Nu-i mai puțin adevărat că avocatul diavolului are prilejul să releve aici un alt paradox: această „încanaliere" a artei devine, la antipodul scopului teoretic, tot estetism; naturalismul este forma hiperestetizată a realismului cu care secolul debutase. Mai ancorat în militantismul social și politic, realismul nu se afirmă pe baza unei doctrine artistice coerente. Naturalismul înțelege să-l dezvolte, remediind această carență. Personajul Coriolis din romanul *Manette Salomon* (1867), al fraților Goncourt, cere artistului naturalist „*să aducă un realism căutat în afara daghereotipului, a șarlataniei urîtului, lucrînd astfel la extragerea din forma tipică, aleasă, expresivă, a unor imagini contemporane, a* stilului (subl. ns.) *contemporan.*"

Opera lui Lautrec se naște pe un teren bine cultivat. „*Ah! viața! viața! apariția unei orori savante într-un loc de plăcere!*", exclamă el în spiritul unei impecabile ortodoxii naturaliste.

Mărturisirea dintr-o scrisoare către Devismes, în legătură cu ilustrațiile pentru *Cocotte*, anunța, încă din 1881, drumul pe care îl va urma și de la care învățăturile lui Bonnat și ale lui Cormon nu-l vor abate decît sporadic: „*M-am străduit să fac ceva adevărat și nu ideal. E un defect, poate, căci negii nu găsesc îndurare în fața mea, și-mi place să-i împodobesc cu peri zglobii, să-i rotunjesc și să le adaug un vîrf lucios.*"

Temperament artistic foarte *modern*, deloc contemplativ ci dinamic, înclinat spre acțiune dar handicapat de infirmitate și lipsit, de asemenea, de acea robustețe solară a impresioniștilor, Lautrec refuză instinctiv peisajul. Tot lui Devismes îi scrie de pe Coasta de Azur, în aceeași epocă: „*Meniul meu nu-i prea variat. N-am de ales decît între cai și mateloți: primii ies mai bine. Cît despre priveliști, sînt incapabil să le fac, nu-mi iese nici măcar umbra lor: copacii mei sînt o mizgăleală, Mediterana e al dracului de greu de pictat, tocmai pentru că e atît de frumoasă.*" Mai tîrziu, el, foarte puțin în-

clinat să teoretizeze, va justifica teoretic inadeRența lui la peisaj, gen prețuit și cultivat cu strălucire de mulți contemporani. Cînd, într-o discuție din 1896, Maurice Joyant, prietenul său și succesorul lui Théo van Gogh la Maison Goupil obiectează: „... *totuși peisajul conta, în pictură, cît de cît ...*" Lautrec i-o retează tăios, trădînd în răspunsul său și o reminiscență a învățăturilor academice de atelier: „*Numai figura există; peisajul nu este și nu trebuie să fie decît un accesoriu: pictorul peisagist pur e o brută. Singurul rost al peisajului e să ne facă să înțelegem mai bine caracterul figurii. Corot nu-i mare decît prin figurile sale, de asemenea Millet, Renoir, Whistler; cînd pictorii figurii fac peisaj, ei îl tratează ca pe un chip omenesc; peisajele lui Degas sînt nemaipomenite pentru că sînt peisaje de vis. Monet ar fi fost și mai mare încă dacă n-ar fi abandonat figura.*"

Sunt considerații excesive de artist, pledoarie prodomo, căci peisajul poate fi, este și altceva decît accesoriu, iar pentru a ne convinge nici nu trebuie să mergem pînă în China epocii Sung, cînd Europa o demonstrează chiar și cu cei mai sus enumerați. El înseamnă fie contemplare dusă pînă la naturismul mistic al romanticilor, fie prospectare intelectuală adîncită pînă la un fel de totalitarism analitic al cubismului. Interesul acestor considerații constă însă în faptul că circumscriu mai bine personalitatea artistului. Nici una nici alta dintre cele două posibilități extreme nu convin tipului său de temperament. Lautrec trebuie să trăiască dinamic și hedonist în propriul său univers artistic. Ceea ce îl fascinează este, ca să reluăm expresia brutală a lui Zola, „cadavrul uman".

„*Analist al unei epoci de putregai*", cum îl definește Gustave Coquiot, el caută pretutindeni „cadavrul uman", călătorind ca un geograf, fără a se instala sentimental în lumea explorată, căci, pînă către sfîrșitul său prematur, „încanalierea" lui păstrează întotdeauna o rezervă distantă, cea care decurge dintr-o conștiință puternică a apartenenței sale aristocratice, precum și din cinismul și detașarea intelectuală a dandyului care era. Spunea doar Baudelaire, apologet al dandysmului,

că „... *frumusețea unui dandy constă mai ales din expresia rece care provine din hotărîrea sa fermă de a nu se emoționa ...*"

Și surprinde acest „cadavru" în ipostazele cele mai diverse, în expresiile cele mai nuanțate și mai secrete, sordide sau demonice — de la umilința abrutizată a comisionarului cu legătura de rufe în brațe sub privirea scrutătoare a matroanei la cumplita istovire a prostituatei răstignită parcă „*Într-un somn la fel de dulce ca și moartea*" *; de la libidonețenia burghezului bine hrănit la suficiența craidonului de lume bună; de la rictusul dezabuzat al clovnesei Cha-U-Kao la senzualitatea vicioasă a *Femeii cu boa negru*; de la sentimentalismul comercial și nătîng al cîntăreței May Belfort la așteptarea apatic-profesională a pensionarelor din „casele închise", asemenea unei „*turme gînditoare culcate pe nisip*" *; de la vulgaritatea și abjecția codoșului alcoolic *(A la Mie)* la deșănțarea arogantă cu care la Goulue își face intrarea în Moulin-Rouge; de la dilema cumpărătorului de carne vie care alege „marfa" la cinismul cu care aceasta se oferă; de la fața puhavă și efeminată a unui Oscar Wilde decrepit la prezența fantomal-impasibilă a lui Valentin le Desossé, sau la masca ensoriană a animatoarei din *Separeul de la Rat mort* ș.a.m.d. E de notat, cum bine remarca Thadée Natanson, că „*Nici un personaj al lui Lautrec nu-i surîzător ...*"

La circ, la teatru, în cabarete, pe hipodrom, în bordeluri unde conviețuiește amical cu preotesele tarifate ale Venerei, împărtășindu-se laolaltă din acea solidaritate care îi unește pe dezmoșteniții soartei, la spital unde asistă la operațiile celebrului chirurg Péan, Lautrec vînează imagini știind să capteze intensitatea lor maximă, recomandată de Castagnary.

Privind din perspectiva ambiției scientiste a naturalismului, fiecare personaj ar putea ilustra o specie socială și morală, surprinsă obiectiv-

---

* Versuri din Baudelaire.

ştiinţific pentru a întregi aspectul unei anumite fiziologii sociale. Prin aceasta nu credem să greşim văzînd în Lautrec un exponent semnificativ al naturalismului în artă; mai corect spus, al *spiritului* naturalist, căci o doctrină artistică înseamnă afirmarea unui anumit spirit, litera acestuia, alfabetul, fiind invenţia fiecărui artist în parte. De aceea ni se pare firesc să integrăm, cu nuanţări diferite, în spaţiul vast al spiritului de epocă pozitivist-naturalist şi pe impresionişti, şi pe Degas, şi viziunea inginerească a lui Seurat şi a lui Signac, cum şi pe unii artişti desprinşi prea didactic de naturalism sub eticheta de realişti. Nu-l invoca Balzac în prefaţa *Comediei umane*, raportînd speciile umane la cele zoologice, pe Geoffroy Saint-Hilaire?

In *Filosofia artei*, Taine compară poemul sau statuia cu o plantă şi susţine ca determinant analog climei şi calităţii solului o anumită *temperatură morală* a mediului. Opera lui Lautrec este fără îndoială produsul şi, deopotrivă, ilustrarea temperaturii morale a celei de a III-a Republici dintr-o perspectivă care îşi găseşte în latura strict pozitivistă a naturalismului — pentru că există una idealistă şi moralizatoare — cea mai adecvată situare ideologică. Pur vizual, el foloseşte ca epigraf la culegerea de douăsprezece litografii despre spectacolele zilei, publicate în 1893 în hebdomadarul *L'Escarmouche*, legenda pusă de Goya sub o scenă cumplită din *Dezastrele războiului*: „*Am văzut asta.*" Dar sub această declaraţie stă întreaga operă a unui artist a cărui unică angajare este cea faţă de vizibil. Nici o poziţie politică sau morală nu motivează teoretic creaţia sa. El însuşi, în viaţa lui socială, nu profesează vreo convingere militantă. Prin apartenenţă de clasă este un regalist discret, uşor contaminat, graţie mediului şi amiciţiilor sale, de ideile liberalist-anarhizante, foarte la modă şi ele în rîndurile intelectualilor epocii. E mai apropiat ca mentalitate socială de dandysmul lui Constantin Guys (1805—1899), cu deosebirea că opera acestuia alcătuieşte mai degrabă un carnet de reporter, atent în primul rînd la recuzita *tranzitorie* a timpului său şi dezinteresat

de expresie; n-are, pe de altă parte, în comparaţie cu alţi contemporani iluştri, nici violenţa justiţiară a unui Daumier (1808—1879); nu împărtăşeşte intenţia de a satiriza moravuri a prietenului de familie Forain (1852—1931), şi el un cronicar al vieţii pariziene; nici revolta patetică a lui Steinlen (1859—1923); nici caricaturizarea spirituală, nu lipsită de accente literare, azi demodată, a lui Gavarni (1804—1866); nici erotismul morbid şi satanismul romantic al lui Félicien Rops(1833-1898). Această absenţă a preconcepţiei teoretice sau a literaturizării nu înseamnă înregistrare mecanică. Reprezentarea unui fenomen răspunde unei alegeri, iar alegerea înseamnă deliberare. Unitatea de viziune a operei lui Lautrec demonstrează implicit programul deliberat al unui artist pentru care, dincolo de orice formă de militantism, singura morală este arta, o morală suficientă sieşi cînd produce valori autentice. Alături de marii artişti ai epocii, el afirmă propria lui variantă de *frumos modern*, şi cu destul geniu pentru a izbuti să degajeze din *tranzitoriul* investigat, *eternul*. Cu alte cuvinte, adevărul vieţii.

Or, tocmai din acest motiv care impune în „lectura" operei sale nuanţări ce nu se susţin imediat şi comod printr-un program explicit, apare riscul de a-l suspecta de imoralitate sau de amoralitate. O replică dintr-o discuţie despre iubire, consemnată de Thadée Natanson, îl proiectează pe omul Lautrec într-o lumină edificatoare: „*Voi credeţi că vorbiţi despre iubire? Voi nu vorbiţi decît despre legăturile trupeşti. Iubirea este altceva, nu numai dorinţa, patul, gelozia. Othello nu-i îndrăgostit. E un proprietar, asta-i tot, şi un poliţai îl informează!*" Acest fel de a judeca trădează o rigoare morală de fond şi o înţelepciune. Şi tot aşa cum existenţa omului, în ciuda dezordinii plătite cu sinuciderea lentă şi sordidă prin alcool, se salvează graţie unei purităţi interioare, subliniată de altfel de toţi cei care l-au cunoscut îndeaproape, opera artistului afirmă, la rîndul ei, pentru privitorul care ştie s-o citească, o morală implicită mult mai profundă decît cea care ar decurge dintr-o

simplă critică socială localizată istoric. Ca şi în cazul lui Goya, apocalipsa lautrechiană depăşeşte timpul istoric prin semnificaţia ei intrinsecă. In această teribilă paradă a frivolităţii şi a deşertăciunii, care i-a indignat pe contemporanii ipocriţi, în acest alai villonesc, cu fosforescenţe de putreziciune, am spune, la modul baudelairean, şi care s-ar putea glosa cu citări din *Eclesiast*, Elie Faure vede „*faţa sinistră a plăcerii, ultimul protest instinctiv al creştinismului în agonie împotriva beţiei în plină afirmare a unui univers acceptat*". Din această perspectivă privind, ne-am putea întreba dacă propensiunea lui Lautrec pentru înregistrarea imaginilor păcatului n-a fost cumva declanşată şi de resortul secret al unei sensibilităţi religioase. E posibil ca această sensibilitate formată de mediu şi o educaţie tradiţionaliste să fi rezistat critic undeva în adîncul conştiinţei sale. Ni se pare totuşi excesiv să-i atribuim cu foarte multă convingere francezului sceptic şi hedonist, mai degrabă indiferent în materie de religie, chiar şi în ultimele sale clipe de viaţă, întotdeauna glumind cu preotul şi niciodată implorîndu-i mîntuirea, dialectica întortocheată a unui erou dostoievskian. Cert este că aspectul intrinsec de critică morală al imaginilor sale, în care atinge acea *gravitate în frivol* pe care o invocă Baudelaire în legătură cu Guys, nu implică doar o epocă, ci aduce în lumina adevărului, ieri ca şi astăzi, faţa găunoasă şi mizeră a lumii dintotdeauna, o lume unde „*noroiul*, cum cîntă acelaşi Baudelaire visînd copilăreşte paradisuri, *este făcut din lacrimile noastre.*" Rezistenţa operei o demonstrează, infirmînd judecata ritoasă a unui artist atît de sagace ca Degas, care recomanda spre cumpărare tablourile astăzi ignoratului Maurin: „*Lautrec, afirma el, are mult talent, dar este un pictor de epocă; va fi un Gavarni al vremurilor sale . . .*" Mai clarvăzătoare şi valabilă, astăzi, ni se pare părerea altui contemporan, Gustave Geffroy, formulată în 1896, ca răspuns celor care îl acuzau de cinism şi obscenitate, cu prilejul marii expoziţii organizate de Joyant în sala de pe rue Forest. Acesta a ştiut într-adevăr să sur-

prindă moralitatea de fond a viziunii lautrechiene: „*Grija pentru adevăr este stăpînă aici, mai puternică decît toate curiozităţile şi toate intenţiile celor care privesc. Fără fantasmagorii şi fără coşmaruri, doar prin proscrierea minciunii şi prin voinţa de a spune tot realul, Lautrec a creat opere terifiante, a proiectat lumina cea mai crudă asupra infernurilor de mizerie şi viciu adăpostite de faţada noastră de civilizaţie . . .*" Tocmai această cruzime a imaginarului lautrechian declanşează meditaţia gravă asupra unui aspect al condiţiei umane, asupra *divertismentului*, şi ne gîndim la sensul lui pascalian, de mijloc frivol prin care omul eludează problema gravă a existenţei sale, găsindu-şi aici, în paradisul de neant al hedonismului, iluzia unui refugiu.

Şi totuşi, opera lui Lautrec nu-i doar o crudă spectografie socială, nu se limitează doar la mucegaiul existenţei, nu-i lipsită de lumini şi valori recuperatorii. Ni le sugerează, în îngîndurarea *Băutoarei* (1889), ceva care nu-i absenţă şi nici mahmureală: o concentrare gravă — viziune interioară, poate, a unei posibilităţi compensatorii; şi sarcasmul neiertător al lui Aristide Bruant; şi onestitatea plină de căldură omenească pe care o emană imaginea *Spălătoresei* (1889); şi farmecul melancolic al Janei Avril, uneori; şi efortul cinstit al acrobaţilor care îşi pregătesc spectacolul în faţa gradenelor pustii, în circul demitizat din suita executată la spital, în 1899; şi, mai ales, portretele de femei din ultimii săi ani. Asupra acestora să zăbovim o clipă. Întîi, *Pasagera din cabina* 54 (1895), imagine de puritate severă, zărită de Lautrec în timpul unei călătorii pe mare şi redesenată din amintire cu o fervoare care ne trimite la nostalgicul sonet baudelairean adresat *Unei trecătoare:* „*Un fulger . . . apoi noaptea! Fugară frumuseţe | A cărei priviri m-au făcut să renasc dintr-odată (. . .) O tu pe care te-aş fi iubit . . .*" . . . Apoi *Englezoaica de la Star* (1899), acea Miss Dolly întîlnită la un bar din Le Havre, cu vitalitatea ei solară, poate singurul personaj lautrechian care zîmbeşte într-adevăr . . . În sfîrşit, *Modista* sau *Domnişoara Croquesi-Margouin* (1900), blondă frumuseţe delicată şi

castă, pe numele ei adevărat Louise Blouet, care i-a iluminat o clipă declinul . . .

Tot Thadée Natanson consemnează o vorbă spusă de Lautrec, şi aceasta nu mai puţin edificatoare: „*Trupul femeii, un frumos trup de femeie nu-i făcut pentru dragoste. Prea-i grozav.*"

Aceste ultime imagini, atît de depărtate de viziunea viciului, se asociază într-o semnificativă simetrie cu frumoasa *Lăptăreasă din Bordeaux* pictată de Goya în anul premergător morţii sale, ca semn luminos al unei fericiri imposibile. Ele argumentează în acelaşi timp că pentru *frumosul modern* al viziunii lautrechiene, sensul istoric al naturalismului sfîrşeşte prin a se dovedi prea îngust. Rebel, ca orice mare creator, la clasificările totale el iese din litera naturalismului radical. De altminteri, o clasificare trebuie să-şi asume relativul reperelor propuse, cu conştiinţa că marile creaţii le depăşesc întotdeauna prin complexitatea lor.

Ca naturalist, Lautrec a ştiut *să smulgă vieţii actuale aspectul ei epic, elementul relativ şi circumstanţial* recomandat de Baudelaire. Semnificaţiile pe care i le putem atribui conferă însă acestui *tranzitoriu o eternitate* pe care naturalismul ortodox n-o dobîndeşte decît la gradul secundar de document. Imaginile „recuperatorii" ies din captivitatea obiectului şi aduc ansamblului componenta de *frumuseţe generală*, deloc *abstractă* şi *de nedefinit*, pentru că îşi hrăneşte *modernitatea* din resursele interioare ale artistului, rezistente în ciuda degradării fizice.

La dolce vita

„*Montmartre oraş liber, Montmartre colină sacră, Montmartre sarea pămîntului, buricul şi creierul lumii, mamelă granitică la care vin să se adape generaţiile însetate de ideal*", clamează cu emfază Rodolphe Salis, pictor matematician, şi patron al cabare-

tului *Le Chat Noir*. Într-un decor ce mai păstrează aspecte rurale, colina Montmartre este citadela hedonismului de Belle-Epoque. Cabarete, şantane, saloane la tot pasul, împărţindu-şi popularitatea şi clienţii, solidarizînd mici mafii mondene. La *Mirliton*, fostul *Le Chat Noir* al lui Salis, şi apoi la *Ambassadeurs* domneşte Aristide Bruant, şansonetistul acid care îşi beşteleşte necruţător clientela simandicoasă; la *Moulin Rouge*, în hala uriaşă luminată cu becuri de gaz şi mirosind a tutun, parfumuri şi sudoare, blonda alsaciană Louise Weber, supranumită La Goulue (hulpava), dansează împreună cu lunganul impasibil şi prognat Valentin le Desossé (cel fără oase) în sunetele de alămuri ale unei orchestre de circ, faimosul Petoman cîntă din posterior cu voce de bas arii din opere, iar clovnesa Cha-U-Kao execută numere de dans şi acrobaţie; la *Divanul japonez* cîntă Yvette Gilbert şi dansează, „ca *o orhidee în delir*" (Joyant), Jane Avril; la *Cabaret des Décadents*, pe rue Fontane, May Belfort, „oaia behăitoare", o psihopată iubitoare de broaşte, şerpi şi scorpioni, gătită cu o scufiţă de sugaci şi purtînd o pisică neagră în braţe, rage arii idioate cu texte englezeşti; tot undeva pe rue Fontane, dansează May Milton, o irlandeză roşcovană şi pistruiată al cărei portret puţin măgulitor ni-l oferă Gustav Coquiot: „*Mi-aduc aminte, şi mă cutremur şi azi, că am văzut-o pe această May Wilton cu faţa ei puhavă, fălcoasă, de culoare galben-albicioasă, păstrînd parcă sub un înveliş lucios o magmă de puroi bătînd spre galben şi alb verzui*"; *Le Chat Noir* e locul de întîlnire al artiştilor: Jean Richepin, Alphonse Allais, Tristan Bernard, Bonnard Vuillard; la *Souris*, schimbă ochiade, îşi şuşotesc şi se giugiulesc lesbienele; la *Bal* (salonul) *du-Moulin-de-la-Galette*, o fostă moară, umilii cartierului, stîngaci în hainele lor de duminică, tropăie polci şi valsuri; vizavi de cafeneaua *Le Rat mort* se află cafeneaua *Le Rat qui n'est pas mort* etc. etc.

În fauna colorată a Colinei, printre boemi răpănoşi, codoşi, pontagii, fete „de viaţă" cu porecle cît se poate de sugestive ca Nana-Lăcusta, Georgette-Petrecăreaţa, Nini-Bulan-Sprinten, Tor-

pila, Spriţ, Brînzulica, Gură-de-Hazna, se înghesuie filfizoni spilcuiţi purtători de nume ilustre precum prinţul de Wales, prinţul Trubeţkoi, prinţul Sagan, ducele Élie de Talleyrand, contele de la Rochefoucauld, contele de Greffulhe împreună cu distinsa lui consoartă şi alţii, veniţi să se înfrupte din dulceţurile vieţii, să savureze desfătările „încanalierii".

Dar Colina e numai una dintre multele scene pariziene pe care se joacă spectacolul *plin de zgomot* şi de *furie* al acestei delicioase, cum ar spune chiar actorii, agonii de epocă, în timp ce din culise se aud bubuituri neliniştitoare. Aplicînd ideologia radicală a prinţului militant Piotr Kropotkin, care cere în numele progresului evenimente brutale, pentru a arunca omenirea de pe făgaşul ei pe alte căi, noi, anarhiştii-terorişti *(les anars)* aruncă bombe în restaurante, în cazărmi, chiar şi în Camera deputaţilor. În 1892 este ghilotinat Ravachol, a cărui celebritate sumbră cumula, pe lîngă atentatele cu bombe şi asasinarea, à la Raskolnikov, a doi bătrîni avari şi a unei babe. Vaillant şi Emile Henry, alţi doi anarhişti, îi urmează în 1893, iar ucenicul bărbier Santo Caserio îi răzbună înjunghiindu-l, la Lyon, pe preşedintele Sadi Carnot, după care urcă şi el pe eşafod. Intelectualii epocii Octave Mirbeau, Verhaeren, Pissarro, Félix Fénéon — un personaj funambulesc, fost funcţionar la Ministerul de război, iar după aceea secretar de redacţie la revista *Revue Blanche*, fondată de fraţii Alexandre şi Thadée Natanson — împărtăşesc spiritul epocii profesînd un soi de „goşism" *avant la lettre*. Nici unul nu-i ceea ce se cheamă un revoluţionar şi mai toţi beneficiază de o situaţie materială confortabilă, dacă te gîndeşti că numai trusoul viitoarei doamne Thadée Natanson — Misia Godebska, pictată de Lautrec — a costat 300 000 de franci-aur. Politica şi mai ales manifestările sale violente sînt pentru ei o formă de estetism întregită, probabil, de iluzia unei energii vitale pe care n-o au. Chiar sfiosul Mallarmée simte nevoia să-şi răscumpere ermetismul printr-o simpatie făţişă pentru anarhişti pe care îi declară nişte

„sfinţi", făcînd abstracţie de faptul că victimele acestor sfinţi sangvinari erau adeseori nişte oameni nevinovaţi. Lucien Muhlfeld, redactor la *Revue Blanche*, defineşte acest „revoluţionarism" ca „*o stare de spirit, mai puţin comunizantă cît individualistă (...) o nevoie de destindere.*"

Într-un articol din revista *Le Décadent* (1887), adresat cititorilor, un anonim diagnostighează foarte exact epoca: „*A ne disimula starea de decadenţă la care am ajuns ar fi culmea absurdităţii; religie, moravuri, justiţie, totul decade, sau mai degrabă suferă o transformare ineluctabilă... Rafinamente de apetituri, de senzaţii, de gust, de lux, de voluptate; nevroză, isterie, hipnotism, morfinomanie, şarlatanism ştiinţific, schopenhauerism excesiv, acestea sunt prodromurile evoluţiei sociale. În limbă se manifestă primele simptomuri. Unor trebuinţe noi le corespund idei noi, subtile, şi nuanţe la infinit. De aici necesitatea de a se crea vocabule nemaiauzite pentru a exprima o asemenea complexitate de senzaţii fiziologice.*"

Sprijinindu-se în bastonaşul din lemn de cireş, elegant ca un adevărat dandy în pantalonii strîmţi în carouri negre şi albe, cu vestonaşul ajustat, iarna îmbrăcat într-o manta albastră de lînă creaţă şi cu fular verde, cu melonul tuflit cînd pe frunte cînd pe ceafă, Lautrec îşi împarte existenţa între agitaţia frenetică a nopţilor pariziene şi pictură, trăind în fenomen şi, deopotrivă, ilustrîndu-l. Şi nimeni ca el n-a creat mai bine acele *vocabulare nemaiauzite* pentru a exprima complexitatea de *senzaţii fiziologice* constatată de ziaristul anonim. Portrete, studii de dansatori, scene de cabaret, afişe se succed într-un ritm impresionant. Toate vedetele efemere ale epocii trăiesc şi azi graţie lui. Alături de unele personaje înainte amintite, dansatoarele Marcelle Lender, Loïe Fuller, Ida Heath, actriţele Marthe Mellot, Jane Granier, Sarah Bernhard, Berthe Bady, cîntăreaţa algeriană numită Polaire, o scoţiană: Cissy Loftus, cuplul de clovni de la Nouveau-Cirque: grăsanul Footit şi negrul Chocolat... Apoi prietenii: vărul său Tapié de Céleyran, devotatul organizator de mai tîrziu al muzeului din Albi, fidelul său Maurice Joyant, Misia

Natanson, etc. Toţi şi toate au devenit personaje lautrechiene.

Perioada 1892—1895 este pentru Lautrec cea a „caselor închise". Carpaccio, Vermeer, Caravaggio, Hals, artiştii din mişcarea *ukiyo-e*, în Japonia, fuseseră ispitiţi de exotismul acestei lumi particulare; în imaginarul naturalismului ea ocupă un loc privilegiat. Împreună cu Flaubert, fraţii Goncourt plănuiesc să alcătuiască arhivele secrete ale umanităţii, adunînd scrisorile condamnaţilor la moarte, ale bolnavilor şi ale prostituatelor; Huysmans, Léon Daudet se documentează în cartierele rezervate ale Hamburgului; Zola în *Nana*, Maupassant în *Casa Tellier*, printre altele, fraţii Goncourt în *La Fille Elisa* (Tîrfa Elisa), Huysmans în *Marthe*, *Histoire d'une Fille* (Povestea unei tîrfe), apoi Guys, Forain, Gavarni, Rops, Legrand apoi Guys, Forain, Gavarni, Rops, Legrand, Lunois, Degas, într-o serie de monotipuri şi pasteluri, descriu şi reprezintă această lume de la distanţa la care îi situa condiţia lor socială. Lautrec o priveşte însă din interior, căci un timp locuieşte chiar în casele de pe rue Joubert, rue d'Amboise şi rue de Moulins. În 1892, la cererea patroanei, domnişoara Blanche d'Eg . . . . execută o serie de medalioane pentru decorarea salonului de primire de pe rue d'Amboise; modelele sînt chiar pensionarele casei pe care le reprezintă cu coafuri din epoca lui Ludovic al XV-lea. Acolo lucrează, îşi primeşte prietenii, prezidează mesele comune alături de matroană; atent cu fetele, le împarte cadouri şi se comportă cu ele cu o prietenie şi o curtoazie cu care condiţia lor nu le-a prea obişnuit. Numeroase tablouri şi litografii, printre altele suita de zece planşe care alcătuieşte ciclul *Ele*, datează din această epocă. *Salonul de pe rue des Moulins*, din 1894, o sintetizează într-una dintre cele mai importante compoziţii. Eroinele necunoscute care figurează în aceste lucrări se numeau Marcelle, Rolande, Gabrielle, Lucie, Elsa . . . Dar dacă numele lor n-au nici o importanţă pentru istoria artei, imaginile în care le reprezintă Lautrec conţin, în schimb, o semnificaţie universală. Va-

loarea lor artistică o implică şi pe aceea de document uman obiectiv privind o lume a cărei vinovăţie, judecînd cu criteriile moralei, revine în primul rînd societăţii ipocrite care o generează. Este o lume de victime, guvernată de legile şi disciplina ei proprii, un claustru dureros care, oricît de paradoxal ar părea, îşi are forma sa de asceză, şi poate cea mai cumplită. Fiinţe omeneşti se exclud astfel din existenţa normal-omenească, fără promisiunea vreunei împliniri, ci doar cu certitudinea degradării fizice şi morale. (E de ştiut în ce măsură îşi merită condiţia, prin vocaţie.) Şi Lautrec le surprinde în ipostazele diverse ale acestei degradante asceze, de la femeiuşca nostimă atrăgătoare, plină de viaţă, la tîrfa uzată, obosită, ajunsă la capătul „carierei", aşa numita „pierreuse". Sigur că din perspectiva societăţii „onorabile", umanitatea acestor fiinţe este de neconceput. Întrebată fiind ce pictor preferă, contesa Adèle de Toulouse-Lautrec-Monfa răspunde: „*În orice caz nu pe fiul meu*", iar bunul unchi Charles exclamă indignat despre picturile nepotului compromiţător: „*Aceste gunoaie nu-mi vor mai dezonora castelul*" şi aruncă în foc, se pare, vreo opt tablouri. Lautrec însuşi are nevoie de gestul de umil omagiu al unei pensionare, Mireille, care îi aduce într-o zi în atelier un buchetel de violete, pentru a constata cu un fel de remuşcare: „*Eram departe de a bănui sentimente delicate la o femeie din această tagmă.*"

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că tema prostituatelor, atît de importantă în opera lui Lautrec, exclude scabrosul, vulgaritatea, pitorescul literar sau pur şi simplu ieftin. Sînt ilustrări mai degrabă „clinice", pentru a le defini din optica naturalismului, de un adevăr omenesc cu atît mai elocvent cu cît artistul nu dramatizează nimic; reprezintă doar. Dar dacă la Degas interesul este evident de ordin exclusiv plastic, modelele sale neavînd fizionomie ci doar atitudini, la Lautrec apare *expresia*, sau mai bine spus, ca să invocăm condiţia de reprezentare a acestei lumi aşa cum o pretinde Baudelaire, cînd comentează imaginea

prostituatei la Constantin Guys, „aspectul vital". Deşi ţinea foarte mult la aceste lucrări, Lautrec era foarte rezervat în ceea ce priveşte expunerea lor. La expoziţia din 1896, le închisese într-o sală în care numai el însuşi îngăduia accesul.

Aceeaşi temă o încearcă şi ca ilustrator, cînd, în 1895, Joyant îi propune să ilustreze *La Fille Elisa*. După cîteva acuarele şi desene făcute chiar pe un exemplar al cărţii, renunţă însă. E prea independent pentru a se aservi unui text: preferă să facă doar ceea ce percepe direct, fără intermediar.

Declinul colinei Montmartre îl aduce în alte puncte mondene ale Parisului. Frecventează cu asiduitate teatrele, opera, circul, tribunalul, cafenelele, în special cafeneaua Weber, printre ai cărei clienţi obişnuiţi se numără Debussy, Forain, Georges Feydeau, Léon Daudet . . . E nelipsit de pe cele două velodromuri aflate sub direcţia sportivă a lui Tristan Bernard, unde pot fi văzuţi prinţul Sagan şi generalul Galiffet practicînd noul sport care face furori, în compania doamnelor echipate în nădragi de zuav. Micii idoli ai ciclismului se numeau pe atunci Zimmerman, Fournier, Michaël, Walburton etc. La hipodrom stă ore în şir în grajduri şi remize. Imagini din operă marchează aceste frecventări.

Dar omul Lautrec nu mai este acelaşi. Existenţa pe care o duce, abuzul de alcool îi accelerează degradarea fizică şi îi modifică şi caracterul. A devenit labil, are accese de furie tot mai frecvente. De acum înainte, evadarea din propriul său destin este imposibilă. Încercările de dezintoxicare nu au efect, deşi o internare în clinica Folie-Saint-James din Neuilly păruse că aduce o ameliorare. Aici execută din memorie cele 39 de lucrări din admirabila serie *Circul*, graţie căreia obţine ieşirea din clinică: „*Mi-am cumpărat libertatea, declară el triumfător, cu desenele mele.*" Este o eliberare condiţionată însă de prescripţiile doctorului Sémelaigne: „*Ameliorarea fizică şi mentală s-a menţinut . . . Simptomurile delirante nu s-au mai manifestat. Semnele de intoxicaţie alcoolică, exceptînd un tremur uşor, nu mai sînt considerabile . . . Dar din cauza*

amneziei, a labilității de caracter, a inconsistenței de voință este absolut necesar ca domnului H. de Toulouse-Lautrec să i se asigure o supraveghere continuă..." Lui Paul Viaud, o rubedenie scăpătată, i se încredințează misiunea de a-l supraveghea. Pe scurtă durată de altfel.

O mărturie atroce din această ultimă perioadă de viață aduce corespondența servitoarei Berthe Sarrazin, trimisă de contesa Adèle să-l îngrijească între 4 ianuarie și 20 mai 1899. În limbajul direct și simplu al unui buletin, ea relatează în scrisorile către contesă comportarea lui din ce în ce mai iresponsabilă. Cuprins de accese de furie paranoică, Lautrec vorbește fără șir, bate cu bastonul în podea, înjură și amenință dușmani imaginari, aruncă pe jos lucrurile din dulap, toarnă rom în chiseaua de dulceață. Cînd pleacă de acasă, nu se mai știe și cînd se va întoarce, dacă nu va fi cules din cine știe ce cîrciumă, unde cheltuiește cîte o mie de franci într-o noapte, în tovărășii interlope. „Încanalierea", acum, a pierdut distanța. Uneori vine acasă încărcat cu tot soiul de vechituri și obiecte inutile, alteori cu diverse „pierreuses" culese de pe drumuri; i se năzare că-i urmărit de poliție...

Din ce în ce mai greu, lucrează totuși, dar degradarea pune stăpînire și pe artist. Alături de lucrări care îl reprezintă, apar altele înfățișînd scene absurde ce-i trădează crizele de alienare. Ultimul tablou, din 1901, *Un examen la Facultatea de medicină din Paris*, prilejuit de doctoratul lui Gabriel Tapié de Céleyran și construit din sumbre armonii de tonuri verzi și negre sparte de roșuri violente, aduce mai degrabă cu o judecată severă.

Starea tot mai gravă necesită plecarea sa la castelul Malromé. Înainte de a-și părăsi atelierul de la Paris, consemnează Joyant, „*El care ani de-a rîndul nu s-a atins de nimic din vălmășagul atelierului, vrea să revadă totul; își așează pînzele, schițele în ordine; își pune monograma și semnează tot ce i se pare că merită; termină tablourile aflate de multă vreme în lucru.*"

Trei săptămîni mai are de trăit la Malromé. O paralizie generală este urmată de surzenie; din lungile sale deliruri mai răzbat din cînd în cînd fraze coerente şi chemări deznădăjduite: „*E îngrozitor de greu să mori!*“ ... „*Mamă... tu! Numai tu!*“

Cînd contele Alphonse vrea să se facă util, încercînd să prindă o muscă supărătoare, cuvintele care încheie destinul prea omenesc al lui Henri de Toulouse-Lautrec sunt: „*N-ai să te schimbi niciodată, bătrîn nătărău!*“

Vocabulele nemaiauzite

Şase sute de picturi, trei sute treizeci de litografii treizeci şi unu de afişe, nouă *pointe sèches*, tre monotipuri, mii de desene şi de crochiuri compuni în marea lor majoritate, cea mai completă iconografie a frivolei Belle-Époque, într-o operă fără precedent şi fără succesiune directă.

Contemporan al diferitelor curente artistice, într-o epocă de mare efervescenţă, Toulouse-Lautrec nu se integrează în niciunul şi nici nu determină vreunul. E un solitar a cărui natură refuză gregarismul şi complicitatea consolatoare a coteriilor. Lucrează, cum o spune chiar el, în cotlonul lui — „*Je travaille dans mon coin*“ — străin de gălăgioasele dezbateri teoretice care dezvoltă întotdeauna mici fanatisme, incompatibile cu dandysmul său înnăscut.

În perspectiva istoriei artei se clasează printre acei mari postimpresionişti căutători de noi „vocabule“ în limbajul artei, căci impresionismul propriu-zis, deschizînd picturii noi orizonturi, nu mai putea produce decît epigoni. Deja, Degas, trecînd pe plan secundar problema culorii — care acapara preocupările lui Monet, Renoir, Sisley — în favoarea compoziţiei, şi mai ales a desenului, marca o ruptură de ortodoxia impresionistă. „*Eu*

sunt, declară el, *colorist prin linie*." Refuzînd viziunea pur retiniană a impresionismului, Cézanne caută în structurile esenţiale ale naturii — sfera, prisma şi conul — soliditatea unui nou clasicism şi ajunge la o nouă concepţie a imaginii şi a spaţiului; Van Gogh conferă picturii o inegalabilă dimensiune spirituală, ce exprimă sfîşietoarea lui aspiraţie de a pacifica în armonie teribilele pasiuni omeneşti, în timp ce Gauguin caută pe alte meridiane iluzia romantică a vîrstei de aur, pentru a regăsi în primitivism paradisul unui univers primordial. Lautrec parcurge propriul său drum asimilînd cultura plastică a epocii sale, evidentă în înrudiri de ordin morfologic. Ceea ce este firesc. Nici un artist nu porneşte de la nimic. În artă, ceea ce am numi prin extensie *livrescul* este inevitabil. Tot aşa cum orice mare scriitor este în mod obligatoriu *livresc*, şi înţelegem prin aceasta relaţia lui necesară cu *biblioteca*, pictorul transportă această relaţie în propriul său domeniu, echivalentul bibliotecii fiind *celelalte tablouri*. Numai raportîndu-l la *tablourile altora*, exegetul îi va depista, la rîndul său, „vocabulele" proprii şi îi va circumscrie originalitatea, altfel spus stilul, o reorganizare proprie lui a realului, diferită de cea a predecesorilor sau a contemporanilor. Altminteri, ar însemna să socotim artă o simplă iuxtă a realului, mai mult sau mai puţin exactă, cînd ea înseamnă o percepere particulară, construită, ca expresie, din relaţia complexă a artistului cu ceilalţi artişti, cu *celelalte tablouri*.

Dacă tipul de percepere a realului, în cazul lui Lautrec, este acela determinat de corelarea simpatetică dintre un anumit temperament artistic şi conceptul de modernitate al epocii, dezvoltat în spiritul pozitivist al naturalismului, expresia lui stilistică asimilează o serie întreagă de experienţe artistice, dar în viziunea unificatoare şi inimitabilă a geniului său. Lecţiile lui Princeteau, ale lui John-Lewis Brown şi Forain, apoi cele de pictură academică, impresionismul, arta japoneză, cea a vechilor maeştri studiaţi în muzee: Cranach, Uccello, Piero della Francesca, El Greco — în faţa căruia

trăiește o adevărată revelație în timpul unei călătorii în Spania — iată cîteva repere ale culturii sale plastice. De la Zandomeneghi, ne informează Perruchot, învață procedeul de a „tăia" personajele la extremitatea pînzei, iar de la Raffaelli folosirea fondului gri sau bej al cartonului cu rolul de culoare suplimentară și a *zemurilor* de ulei diluat. Același interes pentru toate posibilitățile de expresie artistică îl face să se inițieze, în 1895, în tehnica vitraliului și a ceramicii. Artistul cu care se simte cel mai înrudit — și această înrudire corespunde și din punct de vedere social — este Degas. În 1891, îi scrie mamei sale: „*Degas m-a încurajat spunîndu-mi că lucrările mele de astă-vară nu-s chiar de lepădat. Tare aș vrea să-l cred.*" Spuneam că ceea ce îl detașează pe Degas de impresionism este prioritatea acordată desenului. Desenator, în primul rînd, Lautrec își simte desigur o afinitate esențială cu Degas pe acest plan, afinitate pe care, el însuși, a dezvoltat-o pînă la cea mai înaltă expresivitate. Am putea spune că desenul este agentul principal al operei sale. Spontaneitatea sa își găsește în desen mijlocul de expresie imediat și cel mai eficient. Lui Devismes, prietenul din adolescență, îi scria: „*Cînd îmi umblă creionul, trebuie să-l las, altminteri, zbîrci ! ... nu mai iese nimic.*"

Două mărturii deosebit de prețioase pentru că îl înfățișează, ca să spunem așa, asupra faptului, informează în același sens. Prima, din 1892, vine din partea poetului și prietenului Paul Leclerq, cu care îi plăcea să bată străzile Parisului: „*În timpul unei plimbări, a unei conversații oarecare și oriunde se nimerea, la teatru sau aiurea, dacă ceva, în treacăt, îi sărea în ochi, iute scotea carnetul, schița o linie, și numaidecît îl vîra iar în buzunar. Totul nu dura decît vreo cîteva secunde.*" Cea de a doua este a lui Maurice Joyant: „*schițîndu-și modelele în loji sau în culise, reluîndu-și desenele în pauza dintre acte, înțepînd cu albastru un ochi, zgîriind cu roșu o gură, desenînd pretutindeni, necontenit, indiferent ce, cu orice creion; adeseori un punct, două linii sunt izvoarele exacte și geneza unei litografii sau a unui tablou. (...) Că este vorba de Yvette Guilbert, May*

Belfort sau Marcelle Lender, de cinci ori, de cincizeci de ori se va duce la teatru, la şantan, la music-hall, pe acelaşi loc, la aceeaşi oră, să-şi vadă eroina de moment în postura pe care a ales-o el. Şi tot aşa în privinţa accesoriilor . . ."

Către sfîrşitul vieţii, este adevărat opera lui vădeşte un oarecare abandon al desenului şi o preocupare pentru maniera picturală. *Nu mai poate stăpîni linia?* — se întreabă H. Perruchot care remarcă această tendinţă împreună cu alţi exegeţi: Lassaigne, J. É. Muller etc. O observaţie devenită loc comun este şi aceea potrivit căreia ultimul lui tablou, *Examenul la Facultatea de medicină din Paris*, ar fi o anticipare a lui Rouault.

Lionello Venturi este cel care subliniază ca o „descoperire" şi un „secret" al lui Lautrec „culoarea desenată". Să spunem, poate, o caracteristică, pentru că descoperirea pare să-i aparţină mai degrabă lui Degas, care o afirmă programatic, atunci cînd se declară *colorist prin linie.* În ceea ce priveşte culoarea în opera lui Lautrec, ne însuşim observaţia generală a comentatorilor, care subliniază aciditatea tentelor sale disonante. Într-adevăr, în nici un caz nu s-ar putea spune despre coloritul său că este agreabil ochiului. Dimpotrivă, şochează printr-un fel de violenţă rece, dar tocmai din acest motiv ni se pare perfect adecvat viziunii sale, subliniindu-i parcă fosforescenţele cu virtuţi expresioniste. Cînd, în 1891, a expus la cercul Volney şi la al şaptelea Salon al Independenţilor, critica i-a reproşat „*o paletă redusă la tonuri neutre*", iar Octave Mirbeau, elogiindu-i forţa expresivă, obiectează la „*negrurile cu care îşi murdăreşte nejustificat figurile*". O intuiţie exactă formulează Custave Coquiot în faţa *Dansului la Moulin-Rouge* (1890), întrebîndu-se dacă acest tablou nu va produce odată „*o înfiorare asemenea celei pe care o provoacă Răstignirea lui Grünewald*". Tot el spune că Lautrec pictează „locurile plăcerii" cu „culori de mormînt". Sub acest raport — dar numai sub acesta? — Lautrec nu pictează pentru delectarea privirii. Pentru asta, există cei pe care Picasso îi va numi sarcastic „artişti-pictori", şi care „îşi

fabrică o mică formă pentru prăjituri, şi după aia, tot fac la prăjituri", cînd un bun tablou, înţelege el, „ar trebui să fie acoperit cu o pădure de lame de brici". Şi coloritul lui Lautrec violentează privirea tocmai pentru că, în arbitrariul său aparent, funcţia lui nu-i aceea de a reconstitui fidel o atmosferă, ci de a potenţa expresivitatea desenului. Din unitatea ce rezultă ni se impune specificitatea viziunii sale.

În această viziune, opera grafică este o componentă esenţială şi cuprinde litografii, programe de teatru, desene de ziar, coperte, partituri de cîntece, ilustraţii, afişe . . . Odată cu Lautrec, putem spune că începe cu adevărat afişul modern, şi într-un cuvînt, afişul ca gen artistic vrednic de considerare. Îl abordaseră, înaintea lui, Raffet, Grandville, Deveria, Manet, Julius Chéret (1836—1931), supranumit de Degas „un Watteau al străzilor", îl relansează cu cele vreo mie de afişe, graţie industrializării tehnicii de reproducere tipografică, în jurul anului 1866. În ciuda unei oarecare monotonii a figuraţiei — aceeaşi femeie tînără şi surîzătoare lăudînd diverse produse — Chéret este un artist care ştie foarte bine să realizeze acea virtute esenţială a afişului pe care limba germană o exprimă atît de sugestiv prin termenul *Blickfang*, captare a privirii. Lautrec o duce de la acest stadiu mai comercial la o expresie de mare rafinament artistic, printr-o diversitate în care îşi foloseşte toată experienţa şi toate resursele. Arabescul expresiv al desenului, forţa de şoc a culorilor distribuite în largi aplaturi, „punerea în pagină", în care nu uită lecţiile stampei japoneze şi ingeniozitatea compoziţiilor lui Degas, totul colaborează la răsunătoarea lor reuşită. Desele treceri prin Belgia, unde expune, ca invitat al grupului *Vingt*, îl pun în contact cu tendinţele novatoare ale acestuia, tendinţe ce promovează spiritul Art-Nouveau care, pornit din Anglia, pluteşte în atmosfera artistică a întregii Europe. Îl regăsim în litografiile şi afişele lui, ceea ce îi conferă — o dată mai mult — un loc important ca promotor.

Primul său afiş datează din 1891, executat la cererea lui Maurice Joyant, pentru Moulin-Rouge. „Lautrec, scrie acesta, *a adoptat imediat litografia în plină renaştere, şi plutind în aer, ca pe un mijloc rapid şi direct de expresie. Numaidecît, a inventat spre trebuinţa lui o anumită tehnică, un anumit mod de a mînui creionul litografic şi culorile, o folosire a craşiurilor care a servit multora dintre imitatorii săi.*" Şi foloseşte acest mijloc de exprimare cu o asemenea virtuozitate încît desenează direct pe piatră.

Mai mult, activitatea sa ca afişist şi ilustrator ajunge, în timpul vieţii, să-l umbrească pe pictor, deşi aceste două ipostaze ale artistului sînt reciproc complementare şi inimitabil lautrechiene. Posteritatea a restabilt însă echilibrul, restituindu-ne treptat imaginea integrală a artistului atît de complet, de complex şi de neînţeles în timpul vieţii, care a fost Henri de Toulouse-Lautrec.

La moartea lui, un oarecare Jules Roques scria: „*Este o fericire pentru umanitate că există puţini artişti de genul său. Talentul lui Lautrec, căci ar fi absurd să i-l negăm, era un talent nefast, cu o influenţă pernicioasă şi întristătoare.*"

Acest „panegiric" prelungeşte reacţiile precumpănitor ostile cu care a fost primită opera lui Lautrec, pe cînd artistul trăia. Poate pentru că nu-i plăcut să ne vedem atunci cînd magia oglinzii scoate la iveală şi feţele noastre ascunse . . . imaginea noastră mai puţin avantajoasă . . .

BUNUL SĂLBATIC ÎN CETATE

Fenomen periferic şi luat în derîdere la începutul acestui secol, în momentul cînd atrăgea asupră-şi atenţia publică, arta naivă şi-a dobîndit dreptul de cetate odată cu consacrarea celui mai strălucit dintre reprezentanţii săi — „vameşul" Rousseau. Descoperirea ei în amurgul unei epoci, cînd la orizont, încă nevăzute, gestează furtunile şi mutaţiile dramatice ale secolului nostru, coincide cu un gust al „barbariei", comun momentelor de crepuscul al istoriei. Precum şi la Alexandria, la Roma, sau la Bizanţ odinioară. O anumită saturaţie intelectuală naşte nostalgia simplităţii fruste şi a expresiei directe care restituie valorile vieţii autentice şi elementare, paradisul pierdut al senzaţiilor viguroase, nealterate de neputinţele de fond ale hiperestetismului. Şi nu-i întîmplător că, mai în bătaie de joc, mai în serios, cei care îl cultivaseră pe Rousseau erau esteţi rafinaţi ca Apollinaire, la sfîrşitul acelei Belle-Epoque în ajun de război. Cu puţin timp în urmă, Gauguin, anatemizînd „grecescul", evadase în barbaria senină a insulelor Oceaniei, după ce o explorase pe cea din Bretania. Exotismul făcea furori, iar pictura naivă îl oferea, în felul ei, în chiar inima Parisului. Ceva mai tîrziu avea să vină rîndul artelor de pe alte continente, şi în mod deosebit al celei negre.

Într-o carte în care prezenta *Cinci maeştri primitivi* (Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant şi Séraphine), colecţionarul şi criticul german Wil-

helm Uhde, promotorul şi primul exeget al artei naive, scria: „*Fenomen straniu: artiştii aceştia au darul de a crea mari emoţii dintr-o banalitate, o bogăţie lăuntrică dintr-o nimica toată. Cîtă sărăcie uneori în cele produse de mîini obişnuite să pipăie obiectele cele mai rafinate, de ochi care au văzut nesfîrşirea mărilor, de simţuri saturate de frumos.*"

Estetica tradiţională şi academică minată deja de impresionism, îşi pierde treptat autoritatea; frumosul odată imuabil, îşi multiplică accepţiile, judecata artistică introduce criterii noi, iar muzeul, alături de operele clasice ale Europei, va primi, tot ca opere de artă, de pe alte continente, creaţii pentru care artistul nu-şi pusese problema frumosului în termeni europeni — dacă şi-o pusese vreodată.

În acest context, arta naivă, sau aşa-zis „primitivă", practicată desigur dintotdeauna şi pretutindeni, căci nu trebuie să suprapunem naşterea ei cu acreditarea ei publică, găseşte climatul prielnic unei largi acceptări. Dar, înainte de a afirma o estetică, sau mai exact, înainte de a i se acorda un statut estetic, artiştii naivi nefiind profesionişti ai teoretizărilor, consacrarea şi voga artei naive constituie un fenomen interesant din punctul de vedere al psihologiei gustului.

Aşa cum se reflectă în conştiinţa publicului, artistul naiv apare ca o reminiscenţă de mentalitate primitivă şi prelogică, un fenomen bizar într-o civilizaţie în care spiritele pesimiste văd primejdia unei denaturări a omului — o epocă în care candoarea genuină pare a se pierde, iar arta este mereu şi mereu repusă în discuţie. Artistul însuşi începe să se îndoiască de creaţia lui, nu mai crede în aparenţele lumii, în soliditatea şi în statornicia ei.

Se produce astfel acel divorţ dintre actor şi decor prin care Camus va defini absurdul. În loc să creeze cu convingerea eternităţii, artistul experimentează, vrea să rivalizeze cu omul de ştiinţă, prezumţios cum deseori şi acesta, dar complexat în faţa lui, şi fără motiv. Calificativul *interesant* tinde să-l excludă pe cel tradiţional şi

durabil de *frumos*. Ceea ce se vede, se pipăie, se simte, pare înşelător. Artistul, cînd se numeşte Klee, nu mai consideră lumea, sub forma ei actuală, singura lume posibilă; cînd se numeşte Kandinsky, începe să caute „*sonoritatea lăuntrică a lucrurilor*", „*adevărata rădăcină a Marelui Real*"; cînd se numeşte Picasso, transformă pictura în primul duşman al picturii; cînd se numeşte Dubuffet, cercetează arta brută a „*persoanelor nevătămate de cultură artistică*", iar cînd e dadaist îşi pierde pînă şi agresivitatea care încă mai poate fi un semn de vigoare, pentru a îneca arta în batjocura şi sarcasmele sterilităţii.

De aceea, pentru mulţi dintre cei care, ca şi povestitorul *Micului Prinţ*, şi-au mai păstrat facultatea de a nu confunda un şarpe boa digerînd un elefant cu o prozaică pălărie, arta „primitivilor" contemporani este un recurs posibil pentru a redescoperi feeria, miracolul şi candoarea, într-o epocă încărcată de ameninţări. Exagerînd totuşi primejdia catastrofelor, acordîndu-i un rol prea mare acolo unde trebuie să vedem doar necesitatea unei împrospătări. În fond, divergenţa dintre hipercultură şi ingenuitate elementară e veche de cînd lumea şi într-o logică relaţie dialectică, pentru că toate fenomenele unei epoci sînt solidare.

Rafinatul şi subtilul Montaigne avea şi el, la vremea lui, nostalgia canibalilor, la care vedea, foarte exact, doar un alt spaţiu spiritual, căci spune el: „*fiecare numeşte barbarie ceea ce nu e în obiceiul său.*" * Şi în acelaşi eseu, cu savuroasa lui înţelepciune: „*Ei sînt sălbatici, tot astfel cum noi numim sălbăticie poamele pe care le rodeşte firea de la sine, în mersul său obişnuit; în vreme ce cu adevărat cele pe care noi le-am strîmbat prin meşteşugul nostru şi depărtat de rostul lor obişnuit sînt cele pe care ar trebui să le numim sălbatice. În cele dintîi sînt vii şi tari curatele, folositoarele şi fireştile virtuţi şi însuşiri, pe care noi le-am corcit în cestelalte şi le-am potrivit numai plăcerii gustului nostru stricat (...)*

---

* Montaigne, *Eseuri*, I. *Despre canibali* (I.XXXI), trad. de Mariella Seulescu, Ed. ştiinţifică, 1966.

Nu avem de ce să ne fălim că meşteşugul nostru întrece măreaţa şi puternica noastră mamă Firea. Am încărcat într-atîta frumuseţea şi bogăţia făuririlor ei cu născocirile noastre, încît am înăbuşit-o cu totul. Şi totuşi, pretutindeni unde străbate curata ei strălucire, uimitor umileşte zadarnicele şi uşuraticele noastre isprăvi". Iar din invocarea mărturiei directe a „*sălbaticului*" pe care l-a cunoscut, putem uşor extrage chiar definiţia naivului: „*Acest om care era la mine, era om de rînd şi necioplit, ceea ce este chezăşia unei adevărate mărturii, deoarece cei iscusiţi văd mult mai iscoditor lucrurile, înflorindu-le ca să le pună în vedere după felul lor de a înţelege şi, ca să ne încredinţeze, ei nu se pot împiedica să strîmbe întrucîtva istoria; niciodată nu-ţi înfăţişează lucrurile curat, le mlădiază şi le mascheză după faţa pe care ei au văzut-o, şi ca să dea încredinţare judecăţii lor şi să te iei după ei, dau mai bucuros întindere plăsmuirii de cea parte. Ne trebuie un om de multă încredere, ori atît de neştiutor ca să nu aibă cum însăila şi da chip de adevăr născocirilor înşelătoare, şi care să nu-şi ia nimic asupră-şi*".

La depărtare de cîteva secole, ţăranul ajuns celebru pictor, din satul croat Hlebine, Ivan Generalić, oferă exemplul unui astfel de om prin mărturia lui simplă: „*Totuşi cel mai bine mă simt la mine. Trăiesc la Hlebine pentru că aici m-am născut. Cunosc aici fiecare tufă, cunosc fiecare copac, şi în fiecare clipă, oriunde m-aş duce, la pescuit pe Drava, prin sălciniş, prin hăţişuri, în via mea sau pe muntele Bilogora, da, în fiecare clipă mă gîndesc la tinereţea mea, şi-mi închipui că sînt copil*".

Tipologic, artistul naiv este un *romantic* în măsura în care afectul domină intelectul, şi un naiv în sensul în care definea acest concept Schiller, adică natural, fundamental realist, în opoziţie cu *sentimentalul* care exprimă o atitudine conflictuală între real şi ideal. În cazul naivului, realul şi idealul se suprapun. Ceea ce pare nostalgia lui este de fapt nostalgia privitorului dinafară, care proiectează în luminile miracolului rîvnit ceea ce pentru naiv este realitatea cotidiană. Căci el trăieşte în miracol, în timp ce privitorul dinafară şi-l poate doar ima-

gina. Firescul său încă mai hotărniceşte mitul. Pentru Rousseau, se ştie, născocirile sale erau adevăratele sale „realităţi". Pentru artistul naiv, tabloul este o transpunere şi o confirmare a realului, aşa cum îl simte el, şi nu o transfigurare. Opera lui este expresia unei comuniuni; el creează în comuniune cu realitatea; arta sa exprimă realitatea, nu o pune în discuţie. Şi nici nu validează dogme teoretice. Starea lui, aşa cum ne-o comunică opera, este o stare de fericire chiar în registrul ei dramatic. Cînd Ivan Generalić, într-unul din cele mai patetice tablouri ale sale, îl înfăţişează pe prietenul său Marko Virius zăcînd mort, pe un tăpşan, printre lumînările aprinse şi înfipte de-a dreptul în pămînt, cu un cocoş care ciuguleşte alături, el vede în moarte un rit sacru şi necesar în orînduirea armonioasă a firii. Mortul se reintegrează în circuitul cosmic, el însuşi senin, şi o imagine care ar trebui să fie înfricoşătoare, comunică un sentiment care nu-i nici groază, nici bicisnică resemnare, ci înţelepciune confirmată de o milenară solidaritate cu lumea. Aşa se explică şi o adevărată vocaţie a naivului pentru peisaj, care nu lipseşte, ca fundal, nici în portrete, ca la maeştrii Renaşterii. Natura e reprezentată şi trăieşte în spiritul şi semnificaţiile pe care i le atribuie cel care o redă, şi putem invoca aici principiul acelei comunicări simpatetice între artist şi real, teoretizat în conceptul de *Einfühlung* (intropatie). Realul reprezentat se îmbogăţeşte prin ceea ce i se atribuie şi nu-i aparţine: subiectivitatea artistului, care se va exprima la rîndul ei în tablou. Prin acest transfer se operează acea osmoză subtilă dintre personalitatea artistului şi decorul, în esenţă indiferent, sau, cu alte cuvinte, ceea ce numeşte Lipps o expansiune a personalităţii.

Artistul cult va fi din ce în ce mai rareori capabil de asemenea comunicare. Relaţia sa cu realul este relaţia antagonică a cuceritorului, atunci cînd vrea să-l remodeleze după voinţa sa, a învinsului atunci cînd dă imagine copleşirii sale, cînd nu mai descifrează în lume decît adversitate: orgolios şi sfidător ca Picasso, înfricoşat şi pusilanim ca

Brauner, alcoolic, maniac al unei idealități manieriste ca Modigliani, resorbit parcă în substanțe viscerale ca Soutine etc. Și cît de departe de vitalitatea ferice a impresioniștilor, ea însăși, acum, miraculoasă și feerică în ochii noștri obosiți de fum. Deseori, arta devine expresia alienării, a vidului modern: presează caroserii de automobile, sau adună din gunoaie obiecte imunde, sau trîmbițează, vîndută, din goarne sparte, idealuri în care nu crede, ceea ce este și mai jalnic. Atunci cînd nu se degradează, ea se intelectualizează excesiv. Artiștii înșiși devin primii lor teoreticieni, secondați de corul mai mult inventiv decît viguros al teoreticienilor dornici să creeze și ei un simulacru de artă prin interpretări întortocheate, precare și perfect reversibile. Aceasta în timp ce artistul naiv, prezent pe toate meridianele, în America sau în Australia, în inima Parisului sau în satele Iugoslaviei, unde ilustrează una dintre cele mai înfloritoare școli, deschide ferestrele spre o lume binevoitoare și redescoperă un spațiu miraculos dincolo de mormanele de deșeuri imputrescibile pe care le înalță harnic civilizația secolului nostru tehnolatru, riscînd să transforme întreaga planetă într-o ladă de gunoi. În apele lui albastre și dulci peștii nu se sufocă, arborii pădurilor sale seculare nu se preschimbă în fițuici de o zi, stelele nu apar cernite printre perdelele de smog, iarba crește, copiii zburdă, îndrăgostiții își surîd, oamenii vin pe această lume și pleacă urmînd înțelept ritmuri ancestrale. Așa se explică puterea de seducție pe care o exercită arta sa necesară.

Într-o civilizație care, nu trebuie să uităm, a ridicat lagărele de concentrare la rangul de instituție, o civilizație răvășită de războaie și în continuare amenințată de ele, în care savanții tehnocrați, asemenea ucenicului vrăjitor din poemul lui Goethe, impun formule cu consecințe nebănuite și imprevizibile — în mijlocul acestei civilizații care supune omul prejudecăților de epocă (ce ușuratice ni se par, astăzi, rațiuni care de-a lungul istoriei au dus cu gravitate oamenii la moarte!)

artistul naiv face figură de bun sălbatic, aşa cum e invocat tradiţional în cultura Europei, iscat paradoxal în vacarmul absurd al cetăţii. El trezeşte în privitor fiorul doar amorţit al feeriei, miracolul, un spaţiu posibil al bucuriei de a trăi, mai ferit de zgomotul şi furia maşinăriilor noastre scrîşnitoare.

Desigur că opoziţia dintre naiv şi artistul cult nu trebuie absolutizată, şi ar fi o eroare să vedem într-un contrast îngroşat de necesitatea schematizantă a argumentării afirmarea unor principii izolate perfect. Adevărul e mult mai poros. O delimitare exactă nici nu-i posibilă, naivitatea fiind în primul rînd o facultate spirituală. Eşti naiv aşa cum poţi fi cinic, stoic, sceptic, tehnofil, şi aşa mai departe. Ne putem întreba: în afară de naivii ca atare, unde l-am putea situa pe Chagall, ca să citäm exemplul cel mai frapant? Poate nu prea departe sufleteşte, dar cu o cultură profesională mult mai savantă.

Mulţi pictori naivi, aproape toţi cei din Iugoslavia, trăiesc în mediu rural, sau, dacă vin la oraş, rămîn tot rurali în adîncul lor, aşa cum mărturiseşte, de pildă, Josip Generalić: „*M-am depărtat de viaţa rurală ca sistem; n-am acceptat însă sistemul citadin de alienare*". Dar nu trebuie să fii neapărat ţăran pentru a fi artist naiv. Rousseau este citadin; doctorul Paps, oftalmolog de renume; aristocratul german Hans von Boetticher (Joachim Ringelnatz) a fost vînzător de ziare, pictor de firme, ghid pentru turişti, matelot şi apoi ofiţer de marină; americanul Morris Hirschfeld, croitor; francezul Bombois, luptător de circ, printre altele; austriacul Franz Spielbichler, miner; americana Anna Mary Robertson (Granma' Moses), fermieră; românul Ion Niţă Nicodim este miner din Munţii Apuseni etc. Un artist naiv nu se defineşte ca atare prin apartenenţa sa la un mediu anumit ci, precum spuneam, printr-o calitate de ordin spiritual. Mediul, fireşte, imprimă şi el o nuanţă specifică în această calitate.

Nu-i mai puţin adevărat că popularitatea artei naive i-a indispus pe artiştii „*profesionişti*", frustraţi sau considerîndu-se frustraţi de o parte din

laurii ce li s-ar cuveni. Un argument ce revine deseori este „*lipsa de profesionalism*" a naivilor. Dar argumentul acesta e înşelător şi se elimină de la sine în momentul în care facem cuvenita distincţie între artistul naiv şi artistul amator. Artistul naiv nu este amatorul care face tablouri, mai bune sau mai rele, dintr-o frumoasă nevoie sufletească, sau ca să-şi omoare timpul, aşa cum ar merge la pescuit, sau pentru că are conştiinţa vanitoasă a unei vocaţii — false. Spune Gide că bunele sentimente nu sînt de ajuns pentru a face artă. Nici veleităţile. Naivul la care ne gîndim este un profesionist cu o conştiinţă artistică autentică şi irezistibilă. Putem spune oare despre Rousseau, care prepara pe paleta sa douăzeci şi două de tonuri de verde, că este un amator? Aceeaşi problemă se poate pune în cazul unor mari artişti oricum incontestabili. Fostul agent de bursă şi pictorul de duminică Gaugain e cumva neprofesionist? Dar doctorul Ţuculescu? E ca şi cum i-am reproşa lui Saint-Exupéry că a fost aviator lui Marc-Aureliu că a fost împărat. Orice creator care impune o operă şi ca atare o viziune şi un stil este un profesionist; nu poate fi conceput fără o solidă cultură profesională. Ce importanţă are cum şi unde şi-a dobîndit-o, în academii sau cucerindu-şi-o empiric, inventînd-o, descoperind America pe contul lui, de la un tablou la altul. Altminteri, riscăm să falsificăm ierarhiile şi să-l punem pe cutare academist pompierist, Louis Lavalley sau Gérôme, înaintea lui Rousseau. Arta înseamnă şi cucerirea mijloacelor ei de exprimare. Putem concepe cîntecul unui mut oricît de sublim ar suna în închipuirea lui muzicală? Cînd auzim că un artist creează precum pasărea cîntă, e bine să zîmbim. Existau în codrii Ucrainei nişte privighetori vestite pentru frumuseţea cîntecului lor. S-a observat, la un moment dat, că nu mai cîntă atît de frumos şi cercetătorii s-au întrebat de ce. Explicaţia era simplă: păsărarii prindeau cîntăreţele cele mai bune, iar generaţiile noi de privighetori nu mai aveau de la cine să înveţe. Nici artistul naiv nu-i străin, desigur, de un anumit context

artistic, de un climat pe care nu poate să-l ignore, de arta populară sau cultă în mijlocul căreia trăieşte sau ajunge s-o cunoască. Pentru naivii iugoslavi, de pildă, aşa cum notează Nebojša Tomašević, unul dintre cei mai avizaţi cercetători ai acestui domeniu, arta populară constituie un izvor încă deosebit de viu, un sistem de referinţe de care analiza trebuie să ţină seama.

Este foarte interesant, pe de altă parte, un anumit tip de reacţie la arta cultă, aşa cum se vădeşte dintr-o mărturisire a lui Josip Generalić. Întrebat fiind de un critic dacă a fost vreodată într-un muzeu, acesta, care vizitase Luvrul, i-a răspuns: „*Dar nici un pictor nu m-a interesat în mod special (. . .) Totuşi anumite detalii m-au frapat foarte tare. Vreau să spun că nu-mi aduc aminte de nişte pictori, dar mi-amintesc foarte bine, dimpotrivă, de un picior pe iarbă, de un colţ de peisaj în spatele unei figuri. Nu-mi amintesc nici măcar tablourile, dar de aceste detalii, da*". În acest sens, Marshall McLuhan relatează, în *Galaxia Gutenberg*, un fapt foarte semnificativ, comunicat de profesorul John Wilson, de la Institutul de studii africane din Londra. În faţa membrilor unei comunităţi africane, un inspector sanitar a rulat, foarte lent, un film privind secarea bălţilor, strîngerea cutiilor goale de conserve etc. Întrebîndu-i ce au văzut, aceştia au răspuns: „puiul de găină". Realizatorii au trebuit să examineze foarte atent tot filmul pentru a descoperi apariţia, timp de o secundă, a puiului de care habar n-aveau; în schimb, privitorii nu sesizaseră nimic din ceea ce *ar fi trebuit* să vadă. Real, pentru ei, era doar puiul cu pricina. Tot astfel, aceeaşi privire inocentă va descifra şi selecta din realitatea imediată doar elementele la care aderă simpatetic sensibilitatea sa, şi peste care altă privire poate trece fără să le observe. Şi le va transplanta în tablou potenţate de simpatia sa comunicativă.

Odată ajunşi aci, se iscă întrebarea: impune artistul naiv un stil individual, sau se integrează cu o participare infinitesimală şi anonimă într-un stil colectiv, precum artistul popular? Simpla

comparare a operelor ar fi un răspuns suficient, dacă totuşi această confuzie între arta naivă şi cea populară nu s-ar produce cu destulă frecvenţă. Există, desigur, grupări de artă naivă în care se decelează trăsături colective. Dar aceasta se întîmplă şi în arta cultă şi nimeni nu confundă un Renoir din perioada Argenteuil cu un Monet din aceeaşi perioadă. Există, de asemenea, înrudiri între naivul american şi cel iugoslav, de pildă, în primul rînd, de structură psihică, chiar dacă aparţin unor climate diferite. Există, în sfîrşit, înrudirea ce decurge dintr-un simţ comun al formei în viziune, simţ îndreptat spre structurile simplificate. Această caracteristică deschide însă o controversă: este vorba de simplificări deliberate sau pur şi simplu de o penurie specifică şi generală a mijloacelor, aşa cum afirmă René Huyghe? *

Trecînd peste faptul că René Huyghe pune trăsură de egalitate între arta naivilor şi cea a primitivilor, ceea ce ni se pare inexact, căci primitivul nu are conştiinţa săvîrşirii unui act *estetic*, în timp ce naivul are cel puţin un rudiment de crez estetic, credem că răspunsul la ipoteza: penurie sau elaborare? trebuie văzut de la caz la caz. Dacă vom pune alături, de pildă, o schiţă a lui Rousseau şi tabloul definitiv, elaborarea apare evidentă. În aceeaşi ordine de idei, tot atît de riscantă este confuzia dintre stîngăcia de meşteşug şi licenţă, pentru că, aşa cum acceptăm licenţa voită a poetului, trebuie s-o acceptăm şi pe cea a pictorului. N-a putut să facă altfel, sau a vrut să facă aşa? Cutare greşeală este greşeală în raport cu ce canon de neîncălcat? La artistul cult, voinţa încălcării se comentează ca o cucerire stilistică. Fără asemenea „*încălcări*" întreaga omenire de-a lungul mileniilor s-ar mulţumi cu o singură operă „*totală*", pe care ar reproduce-o la infinit. Este adevărat că laboratorul naivului e mai puţin cunoscut. Revenind însă la exemplul lui Rousseau, pentru că este acum o autoritate necontestată, se vădeşte că nu există neapărat

* René Huyghe, *Formes et forces*, Flammarion, 1971.

incompatibilitate între conştiinţa de naiv şi calitatea de naiv. Acelaşi Josip Generalić poate să-şi examineze critic pictura fără a şi-o denatura. „*Academia*, spune el, *fără a subestima cîtuşi de puţin rolul ei pedagogic, ar fi putut să mă tulbure şi să mă depărteze de adevăratele mele preocupări picturale. Urmările ar fi fost, cred, rele: un pictor academist în plus, descumpănit şi de prisos, în rîndurile proletariatului anonim al picturii. De ce să caut altceva peste ceea ce mă umplea şi mă mulţumea deja ca pictor?*" Cei care îi puneau la îndoială sinceritatea şi buna-credinţă, care pretindeau că mimează naivitatea, sînt aceiaşi care comunicau veninos că este proprietarul unui Mercedes. Iată ce înseamnă a confunda inocent planurile. Dar trăsăturile de rudenie se sfîrşesc acolo unde începe alegerea şi organizarea materiei în tablou, cu alte cuvinte, primele elemente după care putem judeca personalizările voinţei de formă din care se naşte stilul individual, acel ceva complex, recognoscibil şi neconfundabil care îl va deosebi pe Generalić-tatăl de Generalić-fiul, pe Rabuzin de Večenaj, şi aşa mai departe. Desigur că judecata critică nu va ocoli toate celelalte criterii care intră în joc în mod general şi obiectiv atunci cînd considerăm opera oricărui artist, fie cult, fie naiv, din perspectiva exigenţelor pe care le impune Arta adevărată, şi nu acordă circumstanţe atenuante non-talentului doar pentru că este bine intenţionat.

FENOMENUL ROUSSEAU

Pictorul viitorului

Cu Henri Rousseau, supranumit *Vameşul*, nu abordăm numai un pictor ci o întreagă problemă complicată şi contradictorie, care a alimentat numeroase comentarii în istoricul ei, de la contestarea totală la admiraţia totală. Aceleaşi pînze care stîrneau ilaritatea contemporanilor săi, prea înrobiţi unei optici conformiste şi canonice, ating astăzi cote ameţitoare la bursa valorilor artistice. Caracteristici care, altădată, suscitau acerbe critici s-au convertit în inestimabile calităţi stilistice justificînd, împlinind megalomania inocentă a umilului vameş — o megolomanie autodefensivă la origine, desigur, şi devenită cu timpul credinţă de nezdruncinat, pe măsură ce insistenţa sa inflexibilă a înduplecat bunăvoinţele. Întîi pe aceea a „confraţilor" pictori care descopereau la amatorul neinstruit unele intuiţii de meşteşug surprinzătoare; apoi pe aceea a oamenilor de litere care vedeau în acest personaj insolit un excelent motiv de legendă pitorească pe care s-au amuzat să brodeze. Încununarea supremă a interesului ambiguu de care s-a bucurat Vameşul Rousseau în timpul vieţii sale, momentul său de glorie, a fost faimosul banchet organizat de Picasso în 1908. Spectacolul trebuie să fi fost savuros, şi descrierea lui, destul de controversată uneori în amănuntele ei, umple o pagină plină de culoare în istoria atît de colorată a boemei artistice

pariziene din prima jumătate a secolului nostru. Să ni-l închipuim, din cîteva relatări: *

Atelierul lui Picasso de la Bateau-Lavoir, unde a avut loc, un soi de hangar de scînduri şi bîrne, fusese împodobit sărbătoreşte cu ghirlande, jerbe de frunze şi lampioane; pe pereţi, cîteva măşti africane şi, la loc de cinste, portretul Yadwigăi (domnişoara M.) pictat de Rousseau. Un scaun cocoţat pe o ladă avea să fie tronul sărbătoritului. Deasupra, pe o banderolă, scris cu litere grase *Cinste lui Rousseau.* Masa ospăţului era o simplă scîndură lată pusă pe căpriori. Azon, birtaşul casei, împrumutase vesela, tacîmurile gtosolane de cositor şi scaunele. Printre numeroşii participanţi figurau Apollinaire şi iubita sa Marie Laurencin, poetul Max Jacob, Braque, Maurice Raynal, criticul de artă, Fernande Olivier, pe atunci iubita lui Picasso precum şi trei amatori şi colecţionari de artă sosiţi din New York, Hamburg şi San Francisco. O orgă electrică scălda în valuri de sunete false atmosfera plină de însufleţire. Apariţia lui Rousseau, cu pălărie moale de fetru, baston în mîna stîngă şi vioara în dreapta, potoli brusc rumoarea. Văzînd sala pregătită şi toată lumea adunată pentru cinstirea lui, bătrînul Vameş, care era însoţit de Apollinaire, se lumină la faţă. La ora nouă urma să se servească cina. Abia după două ore de aşteptare zadarnică organizatorii îşi dădură seama că mîncarea fusese comandată de fapt pentru a doua zi la prînz. Improvizară atunci la repezeală o cină cu orezul gătit de Fernande după o reţetă spaniolă şi cu ce mai găsiră prin prăvăliile şi cofetăriile din cartier. După cina generos stropită cu băutură, Rousseau cîntă la vioară o compoziţie proprie intitulată *Clopoţel* după care, lumea vrînd să şi danseze, execută o altă compoziţie de-a sa, valsul *Clémence.* Cu toţii se distrau de minune, iar sărbătoritul părea că nici nu simte stropii de ceară fierbinte care îi picurau dintr-un lampion pe creştet, împodobindu-l cu un soi de tichiuţă caraghioasă. Era fericit. Apollinaire rosti apoi poemul improvizat cu acest prilej:

---

* Maurice Raynal, Fernande Olivier, Antonina Vallentin.

„Îți amintești, Rousseau, peisajul aztec . . . .“, după care, în hărmălaia generală, Rousseau bîlbîi și el un toast. Într-un tîrziu căzu într-o dulce toropeală din care mai tresărea în răstimpuri pentru a privi mulțumit în jur. În zori, fu dus acasă cu birja . . .

Nu-i nevoie de un prea mare efort de imaginație pentru a realiza tot burlescul acestei sărbători, și acel amestec de superioritate binevoitor amuzată, de înduioșată ironie cu care era privit și acceptat eroul ei, și ne îndoim ca vreunul dintre contemporanii săi, fiecare cu exigențele propriei sale vanități, desigur mult mai importante, să fi mizat prea mult pe destinul postum al lui Rousseau. Poate că puțini ar mai recunoaște astăzi, presupunînd întrebarea posibilă, că în Rousseau vedeau mai degrabă un personaj pitoresc decît un artist, căci e omenesc să nu ne placă să fi greșit în trecut și să mai retușăm un pic acest trecut în luminile adeverite de prezent. Astăzi, esteticienii au lansat cu multă voluptate o noțiune nouă, *kitschul*, înglobînd în sfera ei o seamă de produse subartistice sau insolite, nu lipsite însă de savoare prin însuși modul în care contravin principiilor — sau dogmelor — estetice curente, la care sînt raportate spontan. Și contravin fie prin prost gust calificat, fie prin extravaganță. Termenul face furori; kitschul e studiat ca fenomen paraestetic în savante opuri. Rafinați superesteți îl și cultivă și-l colecționează. De fapt, un fenomen vechi a fost clasificat și a dobîndit acum un nume. Cu mult înainte, fără s-o știe și cu o frenezie „goșistă“, am zice noi azi, Rimbaud delimita sfera kitschului cînd declara: *„. . . mi se păreau jalnice celebritățile picturii și ale poeziei moderne. Îmi plăceau picturile idioate, imagini puse deasupra ușilor, decoruri, cortine de bîlci, ilustrații populare; literatura demodată, latineasca țîrcovnicilor, cărțile cu ortografia stîlcită, romanțurile bunicilor, basmele cu zîne, cărțuliile copilăriei, vechile librete de operă, refrenele nătîngi, ritmurile naive“* (*Un anotimp în infern*). Bietul Courteline, cumpărînd pentru al său *„muzeu cu orori“* așa-numitul portret al lui Pierre Loti, de Rousseau, s-a compromis iremediabil în ochii amatorilor subtili de artă și trece drept

un spirit obtuz, lipsit de intuiția geniului. Ar fi de știut cîți din cei care îl judecă astăzi n-ar fi rîs atunci *. Și-i greu de crezut că estetizantul Remy de Gourmont, cînd publica în „*L'Ymagier*" „*imagini și studii privind imaginile și imagierii vechi și noi*", și printre acestea, litografia tabloului *Războiul*, privea arta Vameșului altfel decît ca o formă insolită de pitoresc. Contemporani mai simpliști îl respingeau cu infatuată vehemență, ca, de pildă, un cutare critic de artă, care declara ritos: „*Se pare că Henri Rousseau este foarte prețuit în Germania și în Rusia. Tot ce se poate. Dar noi sîntem în Franța și, din fericire, francezi*".** În fond, pentru cei din vremea lui, Henri Rousseau nu era mai mult decît un autor de picturi kitsch, ridicol pentru unii intersant ca orice curiozitate pentru alții, îndrăgit pentru bonomia și candoarea lui, înduioșător prin perseverența cu care se închipuia artist. Dar nu vedeau în el un artist. Impresioniștii, postimpresioniștii erau judecați ca eretici; nu li se contesta însă profesionismul. Lui Rousseau îi era refuzat. I se recunoșteau cel mult unele străfulgerări:: negrurile sale inimitabile, remarcate, zice-se, de Gau-

---

* Astăzi, interesul lui Apollinaire pentru Rousseau a devenit aproape legendar și orice comentariu asociază spontan numele celor doi artiști, spre gloria marii intuiții a celui dintîi. Dar entuziasmul poetului nu era chiar atît de total judecînd după cele scrise atunci: „*Expoziția d-lui Rousseau este emoționantă și hazlie totodată. Acest autodidact are calități naturale de netăgăduit, și Gauguin admira, se pare, negrurile lui Rousseau. Dar, pe de altă parte, Vameșul este prea lipsit de cultură generală. Nu te poți abandona ingenuității sale. Prea se simte ceea ce este riscant în ea și chiar ridicol. Henri Rousseau nu știe nici ce vrea, nici încotro merge (...) Rousseau n-ar trebui să fie decît un artizan.*" Sînt rînduri scrise în 1908, în « *La Revue des Lettres et des Arts*" (ap. H. Certigny).

În ceea ce privește părerea exactă a lui Jarry, doar milostivă, citățm de asemenea propriile lui cuvinte, publicate în *La Revue Blanche* din 15 aprilie 1902: „... *Cît de puternici sînt acești oameni*, scrie aceasta din urmă *(n-am spus deloc: numai abili)! Or, iată, în preajmă, inexperții, ignoranții, care pictează, cu atîta candoare și dorință, aceste înduioșătoare orori, pentru care un școlar ar roși! Iată-l pe Henri Rousseau, legendarul, maestrul: dacă ar avea talent de pictor și dacă ar ști să deseneze, ingenuitatea sa și ardoarea sa ar face din el un om de geniu*" (ap. H. Certigny).

** Citat fără nume de Antonina Vallentin în monografia *Picasso*.

guin; sau o oarecare înrudire cu primitivii europeni *, ceea ce, atunci, nu era tocmai un compliment, sau cu animalierii din miniaturile persane **.i Trimiterile mergeau şi mai departe pînă la artişti din caverne ***. Şi cine poate vedea o marcă de apreciere în faptul că la Salonul din 1888, Degas, agasat de un pisălog, arunca arătînd la întîmplare o pînză, tocmai pe Rousseau: „*De ce n-ar fi ăsta pictorul viitorului?*"

Poate că singurii care au crezut din capul locului, cu nestrămutată convingere, în geniul lui Rousseau au fost, în primul rînd, generosul Wilhelm Uhde, şi, cu mult discernămînt de profesionist, pictorul italian Ardengo Soffici. Uhde şi-a dat seama exact că opera Vameşului este un miracol artistic născut în afara acelui proces dialectic în sînul căruia se dezvoltă stilurile istorice ale artei. Îl numără şi pe el printre acei *pictori cu inimă sfîntă*, pe care i-a celebrat. De fapt, este primul şi cel care deschide oficial în istoria artei capitolul picturii naive, asigurîndu-i drept de cetate alături de cea cultă.

Între kitsch şi Graal

Faţă de stilurile istorice, arta naivă constituie un fenomen de ruptură şi o noutate. Desigur că a fost practicată dintotdeauna, la periferia artei culte,

---

* „*Printre alţii ar trebui să vorbim mai ales de dl. Henri Rousseau, a cărui naivitate îndîrjită ajunge la un fel de stil şi-a cărui simplitate, ingenuă, îndărătnică, are meritul de-a te face să gîndeşti, fără alt raport decît bunăvoinţa* (sic!) *la unele opere primitive. Stîngăcia sa înduioşătoare . . .*" etc. (Tadée Natanson, în *La Revue Blanche* 15 iunie 1897).

** „*În Lupta leului cu antilopa de dl. Rousseau, vedem o veche temă orientală care a trecut de la chaldeeni la persani şi pe care la noi Evul Mediu n-a ignorat-o . . .*" (Fourcaud, în *Le Gaulois*, 17 octombrie 1905).

*** „*. . . cerul l-a bărăzit cu o mentalitate specială, cea a artiştilor primitivi care desenau capete de zimbru pe pereţii cavernelor. Să dorim să nu facă şcoală, dar să recunoaştem loialitatea sa şi de asemenea un simţ al culorii pure cît se poate de meritoriu . . .*" (*L'Événement*, 18 octombrie 1905).

ignorată de aceasta, sau confundîndu-se cu arta populară. Rousseau, prin talentul său de excepție, dar și datorită unui anumit climat artistic, este primul care răzbate din anonimat și obține consacrarea, a sa și-a unui gen care a proliferat vertiginos, s-a industrializat pe alocuri și, mai mult, a contaminat arta cultă uneori. Artiști școliți mimează stîngacia naivului. Este o modă. Dar nu aceștia reușesc să convingă, iar încercările lor atestă doar un impas. Al epocii. Același, care, pe alt canal, duce la diversele manierisme cu cele mai diverse pretenții teoretice. Eșec, în primul caz, pentru că cea dintîi condiție de-a face artă naivă este, poate, aceea de-a nu dori acest lucru. Se cere pentru asta o anumită calitate spirituală, amestec de candoare, simplitate și sentimentalism (nu *sensiblerie*). Cel care s-a bucurat de viziunea Graalului — potirul în care, spune legenda, Iosif din Arimateea adunase sînge din rana lui Isus — n-a fost preaiscusitul Arthur, ci fericitul Parsifal. „*Fericit Rousseau!*" exclama un critic (L. de Beaumont) în fața pînzelor sale. Și Rousseau era într-adevăr un fericit în sensul biblic.

Că arta naivă purcede din sfera kitschului este o ipoteză pe care o propunem. Admirăm în acest gen tocmai inadvertențele în raport cu ceea ce este legiferat artisticește. Inadvertențe nedeliberate, căci pentru naiv, model și aspirație este arta consacrată. Dacă admitem că frumosul ideal clasic poate degenera în academism — tot kitsch: dar savant! care nu denaturează formele ci substanța lor intrinsecă și ideală —, de ce n-am admite posibilitatea kitschului de-a se sublimiza în artă autentică atunci cînd lipsa unei sistematice instrucții artistice nu poate ucide o mare forță instinctivă de creație, ajungîndu-se astfel, paradoxal, ca tocmai „defectele" să nască și să impună noi forme stilistice? Cu atît mai mult cu cît drumul invers există: făcători de artă naivă care eșuează în kitsch.

Idealul lui Rousseau, chiar dacă domnul Clément îl îndemna să fie naiv, a fost arta academistă, cea

a domnului Clément, a lui Bouguereau şi-a celorlalţi. Pe aceştia îi admira, rîvnea să-i egaleze, şi a devenit Rousseau, depăşindu-i tocmai prin ceea ce îl deosebeşte de ei, şi, faţă de ei, îl complexa.

Extraculturală şi eterogenă, arta naivă este foarte greu de delimitat. Artă naivă fac şi copiii şi nebunii; există artişti naivi complet izolaţi între ei şi străini de mişcarea artistică oficială, alţii la marginea artei culte şi mimînd-o; există în sfîrşit adevărate şcoli constituite, precum cea a naivilor iugoslavi. În aceeaşi sferă socotim că se includ şi producţiile unor amatori consecvenţi sau accidentali, din cele mai diverse medii, reunite de Jean Dubuffet, începînd din 1945, în aşa-numita *artă brută*. Cu ce criterii poate fi abordată arta naivă e dificil de stabilit fără riscul contradicţiei. Unul ar fi profesionismul.

Desenul unui copil este artă naivă, dar copilul nu-i profesionist ci creator spontan. Ca şi nebunul. „*Simţim totuşi*, spune Malraux, *că dacă un copil este deseori artist, nu-i însă un artist. Căci talentul său îl stăpîneşte, iar el nu-l stăpîneşte. Activitatea lui e deosebită de cea a artistului prin aceea că artistul înţelege să nu piardă nimic, ceea ce copilul nu caută niciodată . . .*" Copilul acceptă aşadar lumea, receptiv la miracolul ei, şi-o reprezintă, dar supunîndu-i-se. „*Or, arta nu înseamnă visuri*, continua tot Malraux, *ci stăpînirea visurilor*". Un artist îşi stăpîneşte deci visurile şi le stăpîneşte dîndu-le o formă individuală, coerentă şi neconfundabilă, creîndu-şi astfel un stil. Or, stil înseamnă elaborare, şi se poate spune că ceea ce deosebeşte un naiv-amator de un naiv-profesionist este faptul că opera celui din urmă e rodul unei elaborări, ceea ce presupune conştiinţa unor mijloace în scopul afirmării unei viziuni personale şi recognoscibile în care vom descoperi stilul său. „*Se spune*, afirmă Rousseau, că *opera mea nu aparţine acestui secol. Veţi înţelege foarte bine că nu mai pot să-mi schimb maniera, care este rezultatul unei munci îndîrjite.*"

Şi-i destul să punem alături schiţele pregătitoare ale tablourilor sale şi tabloul încheiat, pentru a

realiza procesul de elaborare la care le supune artistul pentru a-şi impune *maniera*.

În general, ceea ce seduce în arta naivului, la Rousseau în speţă, este marea capacitate de transfigurare a realului în imagini de miracol. Ceea ce frapează la mai toţi naivii este un sentiment feeric al lumii. Să opereze aici, prin mijlocirea artei, o nevoie obscură de compensare, prin viziunea pe care şi-o oferă, a unui Eden cathartic? Poate că da, dacă ne gîndim că cei mai mulţi artişti naivi sînt nişte umili încercaţi de vitregiile existenţei; poate că da, şi în cazul Vameşului, dacă ne gîndim la tot sordidul vieţii sale. Ne limităm însă la constatarea unei trăsături unificatoare, evitînd riscul speculaţiilor de ordin psihologic.

S-a acreditat în terminologia criticii noţiunea de *realism magic*, pusă în circulaţie de Franz Roh, în 1925. Iniţial, în legătură cu orientarea stilistică postimpresionistă a *Noii Obiectivităţi* (*Neue Sachlichkeit*). Sfera noţiunii s-a extins, înţelegîndu-se prin realism magic o ieşire din temporal, visul unui paradis pierdut în care realitatea comună îşi recîştigă încărcătura de miracol. Realism magic am spune şi în cazul naivilor în general, al lui Rousseau în mod special, căci nimic mai real, mai terestru decît temele sale. Dar prin el, acest real se preschimbă în altă realitate. Teme banale, vulgare şi mic-burgheze în sine, dobîndesc un inefabil farmec poetic, devin poezie în acea zonă teoretică şi ideală a Artei în care Poezia însumează toate celelalte arte.

Şi tocmai de poezie începe să se depărteze arta epocii sale. O mai regăsim la impresionişti: viguroasă, îmbătătoare, senzuală, îndrăgostită de imanenţă, dar tocmai din acest motiv îndiguind reveriile imaginaţiei. Încă îndrăgostiţi de realitatea imediată, ei vor s-o transpună, influenţaţi de doctrinarii naturalismului literar, în clipa ei imperceptibilă ochiului obişnuit, şi fugară. *Nuferii* lui Monet, care prefigurează arta abstractă, sînt admirabili prin picturalitatea lor, dar cu nuferii lui Rousseau poţi împodobi închipuitul paradis din zilele Genezei.

Nu lipsește un oarecare fior poetic nici în pictura simbolistă, ale cărei veleități metafizice o situează la polul opus imanentismului impersioniștilor, „*paraziți ai obiectului*" cum îi numește Odilon Redon. „*Toată originalitatea mea, spune tot Redon, constă în a face să trăiască omenește făpturi neverosimile, punînd, pe cît cu putință, logica vizibilului în slujba invizibilului.*" Dar tocmai această deliberare teoretică minează poezia cu artificiile intelectualismului.

Efortul postimpresioniștilor de a reapropria pictura de real este tot o *cosa mentale*. Prea cerebrali, ei distrug aceea fuziune dintre afectivitate și intelect ce trebuie să guverneze, în ideal, marea artă — o fuziune în care, folosind o fericită exprimare a lui Jean Grenier, *sentimentele devin idei profunde*. Ambiția lui Cézanne de a-l reface pe Poussin după natură îi înfrînează pînă-ntr-atît romantismul temperamental, încît îl duce la un lirism calculat și rece. Este un pictor parnasian. Progresiv, scientismul secolului se infiltrează în artă. Seurat, Signac vor să aplice în pictură teoriile fizicienilor (Chevreul, Sutter, Rood). Căutările tehnice amenință sufletul picturii, căci iscusința tinde să înlocuiască sentimentul. Artiștii devin teoreticieni. Un dimon heraclitic pare să aţîţe meru o nestăvilită frenezie novatoare. Consecința inevitabilă este o suprasaturare de intelectualism și, printr-un joc firesc de echilibrări dialectice, nevoia de a-l nega. Gauguin o face însă tot din perspectiva intelectului; Rousseau, precum Parsifal, printr-un fel de iluminare, ce n-are nimic volitiv. El restituie pictura Poeziei, chiar dacă uneori, din exces sentimentalist, pictează doar romanțe. Dar din ce se naște vraja și marea sinceritate a lirismului său, forță de convingere care te integrează nemijlocit în lumea lui feerică? Marea lui ispititoare este tot natura, aceeași de care străluciții săi contemporani se apropie și ei. Dar cu înverșunare de luptători. Între ei și natură este prezent întotdeauna propriul lor orgoliu demiurgic. Vor s-o stăpînească și s-o reorganizeze, și voința de posesie naște mereu distanță. În timp ce naivul Vameș se apropie de ea cu umi-

linţă. Vrea numai s-o „*redea*". Şi natura, generoasă, îi dezvăluie una din infinitele ei feţe, cea pe care el însuşi o poartă în inima lui iubitoare.

Pe un drum deschis

Cu carnea întristată în faţa *cărţilor, citite toate,* Mallarmé visa o „*exotică natură*", *beţia păsărilor între marea neştiută şi ceruri,* şi-şi cîntă visul în poemul *Briză marină.* O nevoie imperioasă de evadare obsedează imaginaţia poeţilor în amurgul obosit al celui de-al XIX-lea secol. Poate că undeva mai există, totuşi, *lenevoasele insule* evocate de Baudelaire, *unde natura dăruieşte arbori ciudaţi şi fructe savuroase!* Cu condiţia să ai energia să le cauţi. Altminteri, artistul e condamnat la ofilire în clima rarefiată a estetismului decadentist, artificial, excentric şi nevrozat, asemenea lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans din „*À Rebours*". Rimbaud găseşte energia de-a evada, renunţînd pentru aventură la însăşi vocaţia sa de artist: „*Părăsesc Europa. Aerul marin îmi va arde plămînii; clime pierdute mă vor tăbăci*". Pictori şi scriitori, mai tîrziu, în prima jumătate a secolului nostru, vor găsi în evadarea spre alte orizonturi şi primitivism posibilitatea unei revitalizări, şi-o vor teoretiza.

Ispita exoticului e mai veche. Altfel nuanţată în secolul al XVIII-lea, sau în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, la Delacroix, de pildă. Călătoria este încă divertisment al curiozităţii. Pentru Gauguin, a devenit refugiu şi salvare şi înseamnă refuz total al civilizaţiei europene. „*De-ar veni odată ziua . . . cînd mă voi abandona pădurilor de pe o insulă în Oceania, pentru a trăi acolo extazul, pacea şi arta*", scrie el într-o scrisoare către soţia sa. Pînă atunci, descoperă în Bretania, la Pont-Aven, frumuseţea simplă şi patetică a răstignirilor cioplite de aspre mîini ţărăneşti. Aici găseşte „*sălbaticul*" *şi* „*primitivul*" pe care le opune „*grecescului*", „*marea eroare*", *oricît poate fi de frumos acesta*" şi recomandă: „*Să-i aveţi totdeauna în faţa voastră*

pe persani, pe cambodgieni şi un pic egipţienescul". Gauguin respinge *grecescul* privindu-i întristat de generarea în kitsch academist, şi caută o spiritualitate pe care n-o mai poate afla într-o Europă vlăguită sufleteşte. În lumea barbară descoperă izvoarele reîntineritoare ale primitivismului. Interesul pentru primitiv înfloreşte. Exista deja; întîi apăruseră piese răzleţe de artă primitivă, mai demult, dar nu privite ca artă ci ca simple ciudăţenii exotice. Apoi se constituie preocuparea ştiinţifică, organizată, a etnologilor; se înfiinţează muzee de obiecte primitive. O curiozitate intelectuală în determinarea căreia expansiunea colonialistă joacă un rol, dar care, sub anumite manifestări, constituie şi un simptom de mentalitate barochistă într-un moment de saţietate intelectuală şi de criză spirituală. Ca pe vremurile barocului tîrziu, drăcoveniile adunate în odăile cu minunăţii (*Wunderkammern*) ale excentricului Rudolf al II-lea, la Hradčany.

Primitivul nu este depistat numai pe alte meridiane, ci şi în interior, în arta populară şi în diverse producţii extra-artistice, seducătoare prin insolitul lor. În sfera acestui interes se cantonează desigur intenţia amintită a lui Remy de Gourmont. Acest interes minează mentalitatea excesiv conservatoare, creează acea deschidere necesară şi climatul prielnic tolerării şi mai tîrziu acceptării lui Rousseau. Fără această circumstanţă, ieşirea lui din anonimat, cu toate tribulaţiile implicate, n-ar fi fost posibilă. Aceeaşi deschidere care netezeşte drumul înţelegerii sale călăuzeşte însăşi vocaţia sa. Produs al unei mode, Rousseau se va hrăni el însuşi, ca artist, cu această modă. Ea răspunde unei propensiuni lăuntrice, şi-o împlineşte. În schimb el o va sublimiza şi va prelungi în artă ceea ce, ca simplă modă, era oricum hărăzit efemerului. Întîmplările fabuloase auzite la regiment de la camarazii săi întorşi din nefericita expediţie în Mexic vor fi fost aruncat în sufletul tînărului provincial visător primele seminţe ale farmecului exotic în imagini de jungle mirifice pline de fascinante primejdii.

Spectacolele oferite de pavilioanele exotice, cu reconstituiri de sate anamite şi arabe, contemplate

îndelung la Expoziția Universală de la Paris, în 1889, produc o puternică impresie asupra lui, reînviind, probabil, amintirea povestirilor auzite la regiment și pe care o va transpune numaidecît într-un vodevil: *O vizită la Expoziția din* 1889. Din 1891, doi ani mai tîrziu, datează prima sa pînză cu o scenă de junglă: *Surprins*. Este un pas. Cu timpul, această temă va reveni tot mai frecvent, obsedantă. Pretîndu-se la joaca amicilor literați, va încuraja legenda în care îl vor învălui, se va identifica, nițel mucalit, nițel convins, cu viteazul soldat Rousseau hălăduind prin jungla mexicană.

Un anarhist

Pe data de 1 decembrie 1863, un furier al regimentului 51 infanterie din Angers notează în fișa recrutului Henri Rousseau: „*Înălțime: 1m 65. Fața: ovală. Ochi: negri. Nas: potrivit. Gură: potrivită. Bărbie: rotundă. Păr și sprîncene: castaniu închis. Semne particulare: urechea stîngă tăiată.*" În decembrie 1907, numitul Henri Rousseau, amestecat din prea marea lui naivitate într-o escrocherie cu cecuri fără acoperire, este descris într-un raport al poliției precum urmează: „*În vîrstă de 63 de ani, dar nepărînd în realitate decît de 50 pînă la 54. Statură mijlocie, 1 m 65 aproximativ, corpolență normală, părul castaniu închis și foarte încărunțit, mustață destul de stufoasă și nu prea lungă, castaniu închis, așijderi foarte încărunțită, figură obișnuită, tenul palid cu cîteva pete roșietice, ochii puțin înfundați, umblă cu capul înainte, înfățișarea unui om bolnăvicios; comportări obișnuite, poartă părul scurt în prezent în timp ce pe vremuri îl purta lung*".

Cei patruzeci și patru de ani închiși între aceste două fișe signaletice conțin existența unui om și a unui artist. Asupra omului vom zăbovi întîi, pentru a înțelege mai bine artistul, căci nu putem concepe ruptură între unul și altul, ci unitate dialectică legată prin nenumărate fire mai evidente sau mai ascunse, și care, în cazul privilegiat al artistului, face din creație prelungirea sublimă a

omului. Uneori, într-un contrast atît de frapant, încît asocierea imediată între omul cunoscut şi artist pare neverosimilă. Ce distanţă, mai ales în cazul Vameşului, între existenţa de-o banalitate ucigătoate şi fastul misterios şi feeric al tablourilor sale! Şi ne întrebăm atunci în mod firesc dacă nu cumva, precum spuneam, opera nu îndeplineaşte o funcţie compensatoare, dacă nu este răscumpărarea frustraţiilor trăite de om, cu atît mai mult în cazul lui Rousseau, artist prin excelenţă liric.

Tot ce se adună în viaţa lui exterioară este cumplit de cenuşiu şi de neîmplinit, mereu îndoliat de pierderea fiinţelor celor mai dragi inimii sale. Întîi, rînd pe rînd şase copii din şapte cîţi avea *, apoi prima lui soţie, Clémence, „.... *biata mea soţie*, cum va scrie el însuşi, *care a părăsit acest pămînt atît de aspru pentru unii, după douăzeci de ani de uniune pură şi sacră, netrăind decît unul pentru altul, chiar cum spuneau părinţii noştri, astfel ne audeeam reciproc fericire. Ah! da, aceşti douăzeci de ani au fost fericirea vieţii mele . . .*". Îi urmează, mai tîrziu, cea de-a doua soţie, Joséphine. Către sfîrşitul vieţii, se îndrăgosteşte de Léonie V., o domnişoară tomnatică de cincizeci şi patru de primăveri, „*sinistra Léonie*", cum o numeau prietenii săi, şi faţă de care nutreşte zadarnice speranţe matrimoniale. **. Tatăl domnişoarei, pe care Rou-

---

* Henri Certigny, în admirabila reconstituire a biografiei lui Rousseau, pe care am consultat-o cu mult folos, notează o mică eroare pe care o face chiar Rousseau cînd afirma acest lucru într-o scrisoare către judecătorul de instrucţie: în realitate îi muriseră cinci copii, nu şase.

** Mai elocventă decît orice comentariu ni se pare această scrisoare din 19 august 1910, adresată Léoniei, şi din care transcriem: „*Scumpa mea Léonie, Ţie toate gîndurile mele. Înainte de-a mă culca, ţin să-ţi spun două vorbe în legătură cu acea reflecţie pe care ai făcut-o la adresa mea la Vincennes cînd stăteam pe-o bancă aşteptînd tramvaiul. Mi-ai spus că dacă tot nu sînt bun de nimic pentru tine, sînt bun cel puţin de bufon. Cine-i vinovat dacă nu sînt bun de nimic din punctul de vedere al coabitării? Crezi oare că eu nu sufăr, crezi oare că n-aş fi fericit să încerc mai des acele senzaţii de dragoste pe care le simţim atunci cînd două fiinţe se iubesc cum ne iubim noi doi, senzaţii firesti, şi femeia ca şi bărbatul nu trebuie să-şi interzică dreptul la ele de vreme ce natura ne-a făcut astfel, ne-a creat unul pentru celălalt. Hristos spunea: « Orice copac sau orice făptură*

sseau, deşi sărac, o copleşeşte cu daruri, nu vede în el un ginere serios. Din acest moment al vieţii sale datează faimoasa întîmplare povestită de Ambroise Vollard, cînd Vameşul îi cere un certificat de artist pe care să i-l prezinte tatălui amarnic. Fără să-l înduplece, dealminteri.

Nimic pe plan social nu răscumpără tribulaţiile sale sentimentale. Ce satisfacţie pot aduce douăzeci şi doi de ani de funcţionăreală la Accize, cu o leafă de nimic din care trebuie să-ţi plăteşti şi luxul de-a picta, îndatorîndu-te pînă peste cap? Condiţiile în care trăieşte sînt de-a dreptul mizere. Două fotografii de epocă înfăţişează magherniţa fără apă, fără lumină, din strada Vercingetorix, nr. 3, „*atelierul*" său în aşa-numita *Curte a miracolelor*. Întîi strada, veche, îngustă, sordidă, cu case de lemn cu un singur etaj. Pe trotuare, lăzi; la ferestre, rufe care atîrnă. Apoi, intrarea în atelier: o scară de lemn ce urcă în bezna primului cat direct de pe trotuarul pavat cu pietre cubice. Deasupra cadrului uşii, care lipseşte, o mulţime de ţevi paralele, cu cine ştie ce rosturi. În stînga lui, o nişă cu nişte ghivece amărîte, iar în dreapta, jos, chiar în zid, o cişmea.

Interiorul în care pictează nu-i cu nimic mai prejos, aşa cum îl văzuse poetul Léon-Paul Fargue: „*Odaia care îi slujeşte drept atelier se află în fundul unui coridor. Fereastra cu perdele murdare se deschide*

---

care nu vodeşte nu-i folositoare». Aşadar noi trebuie să procedăm, dar la vîrsta noastră n-avem ce ne teme din pricina asta. Da, tu una mă faci să sufăr mult, căci din fericire eu mă simt încă în putere. Să ne unim şi vei vedea dacă sînt incapabil să te servesc. Din partea ta, să nu fii atît de rece cu mine, nu-mi sfîşia inima cînd mă apropii să te mîngîi, tu fiind ursuză şi neîngăduitoare avansurilor mele decît cu părere de rău şi vădăreli. Şi de ce te porţi aşa cu mine, de vreme ce ne cunoaştem în această privinţă, de vreme ce ne iubim . . . Înţelege că ai putea fi liniştită în interiorul nostru, să nu mai umbli la alţii să fii adorată, răsfăţată de Henri al tău care te iubeşte atît. De ce încă o dată să ne prilejuim atîta suferinţă, atîtea reproşuri neîntemeiate, de ce să trăim aşa despărţiţi (. . .) Astfel am mai fi putut petrece mîine împreună o duminică plăcută, fericiţi, nespus de fericiţi, ei bine! nu, în locul bucuriei din inimile noastre, vom avea parte de tristeţe, în loc să ne plimbăm, să respirăm aerul curat de cîmp, amîndoi împreună, vom fi despărţiţi, departe unul de altul, şi tu găseşti că aşa-i bine . . .".

spre un morman de cărbuni. O sobă rotundă cu un burlan care urcă drept în tavan, un soi de laviță care trebuie să fie patul, și rămășițele unui mobilier ponosit pierdut într-o dezordine, într-o jale de om singur. Sub pat se zărește un ceaun de fontă cu tocana gătită lunea de proprietăreasă și care trebuie să-i ajungă toată săptămîna. Ar fi sinistru dacă, pe pereți, drapele uriașe, franțuzești și rusești, n-ar filfîi bucuria lor de culori. Pe jos, întoarse către perete, cîteva pînze. Fargue ia una: o față prelungă de femeie tristă, în mărime naturală. Este portretul Clémencei, soția Vameșului, « brava lui iubire » moartă de aproape zece ani" *.

Toate încercările de-a ieși din această mizerie sînt sortite eșecului. Zadarnic își încearcă norocul participînd la diferite concursuri: pentru decorarea primăriei din Bagnolet, a celei din Vincennes, și, în sfîrșit, a sălii de festivități din Asnières; zadarnic oferă primăriei din Laval spre cumpărare, în 1898, tabloul *Țiganca adormită*: *„... Îl voi lăsa de la 2000 la 1800 de franci căci voi fi fericit ca orașul Laval să abiă o amintire de la unul dintre copiii săi"*.

Pentru a desprinde caracterul și mentalitatea omului care a trăit în aceste condiții, un document edificator și explicit ni se pare a fi unul dintre cele trei vodeviluri pe care le-a scris, pentru că, în felul său, Rousseau este un artist complet, cultivînd, pe lîngă pictură, muzica și literatura. Piesa la care ne referim se numește *Răzbunarea unei rusoaice orfeline* și însuși titlul este destul de elocvent pentru a ilustra conținutul acestei melodrame foarte Belle-Epoque. Caracterul schematic al personajelor construite pe trăsături morale imuabile și opuse, cei buni de-o parte, cei răi de cealaltă (încă n-a apărut Gide ca să pulverizeze caracterele), intriga și deznodămîntul, în care binele și virtutea triumfă, vădesc optica naiv maniheistă a autorului, străină de nuanțele complicate ale psihologiei abisale. Pe acest maniheism s-a organizat, desigur,

---

* Descriere dintr-un articol semnat de Georges Reyer în „*Match*" (15 aprilie 1960) și citată de Henri Certigny.

unitatea lui morală şi acea energie sufletească ce se păstrează vie, fierbinte, pînă la sfîrşitul vieţii.

În ciuda avaniilor vieţii, Rousseau nu-şi pierde frumoasele trăsături de caracter şi, în primul rînd, o mare deschidere de plan afectiv. „*Din fericire*, scrie el într-una din suplicaţiile sale către judecătorul de instrucţie, *iubeam totul în jurul meu, pe bună dreptate; de aceea conduita mea n-avea ce să-şi reproşeze . . .*" Timid şi retras din fire, n-a devenit mizantrop şi nu s-a uscat sufleteşte. La vîrsta de şaizeci de ani mai putea suferi din dragoste. Cei care l-au cunoscut nu omit să sublinieze cumsecădenia lui funciară. Din puţinul pe care îl are găseşte prisosul cu care să-i ajute pe săracii din cartier. Sufletul său nu ştie ce e ura: „*Eu nu urăsc, eu nu ursăc . . .*", îi declară el lui Roch Grey:. În afară de Matisse, care îl înfuria: „*Dacă ar fi măcar amuzant . . . Dar e trist, dragul meu, e îngrozitor de urît! Uite, prefer asta, şi privea reclama unui parfum din care îi surîdea o mutriţă drăgălaşă, înfloritoare şi nostimă*". *

Sociabil dintr-o mare nevoie de comunicare, organiza în atelier serate muzicale cu un program de polci, mazurci, valsuri, la care amicii umili din cartier stăteau cot la cot cu Apollinaire, Marie Laurencin, Georges Duhamel, René Arcors, Jules Romains, Max Jacob, Picasso şi alţii. Om cu simţul ceremoniei, lansa invitaţii cam astfel concepute: „*D-l Rousseau vă roagă să binevoiţi a onora cu prezenţa domniei-voastre şi a vă da concursul la serata strict familială şi artistică, ce va avea loc sîmbătă . . .*" semnat: *H. Rousseau*, şi menţiona: „*comunicaţi şi prietenilor*".

Marea lui naivitate era dublată, firesc de-o credulitate pe măsură. Şi Wilhelm Uhde şi Apollinaire amintesc de povestirea Vameşului care se plîngea că la Accize, în timpul serviciului de noapte, îi apărea o fantomă care îşi bătea joc de el, îi dădea cu tifla şi trăgea vînturi puturoase, şi pe care degeaba încerca s-o doboare cu focuri de puşcă. Sau o altă întîmplare, tot atît de chisnovată, pe

---

* Ap. Henri Certigny.

care o relatează Henri Perruchot: „*La Accize, Rousseau s-a remarcat prin capacităţile sale limitate... Puţin comunicativ, nefăcînd nimănui confidenţe, nevorbind prea mult, se bucura de faima de nătărău şi, din cînd în cînd, colegii săi îi jucau tot soiul de feste pe care le îndura fără să crîcnească şi chiar fără să-şi dea prea bine seama, pare-se. Astfel, într-o noapte, în hala de vinuri, au cocoţat printre butii un schelet, pe care îl mînuiau trăgînd de sfori. Zărind scheletul, Rousseau nici n-a clintit. Părînd a socoti prezenţa lui cît se poate de firească, l-a interpelat şi cu multă amabilitate a mers pînă la a-l întreba dacă nu-i este sete*". Nu ştim cît de adevărată este reacţia lui, aşa cum a trecut în legendă, şi dacă nu cumva a fost el mai hîtru decît ceilalţi, căci candoarea nu exclude simţul umorului. Şi-apoi anecdotele schematizează. Nu-i mai puţin adevărat că blajinul Rousseau are şi o faţetă mai feroce. E drept că tot anecdota ne-o relatează. Se spune astfel că în tabloul *Războiul*, leşul din dreapta, căruia un corb îi ciuguleşte un ochi probabil, l-ar reprezenta pe jupîn Tensorer, bărbatul legal al Josephinei, amantul gelos răzbunîndu-se astfel — tot el — pe soţul indezirabil. Cert este că Gustave Coquiot, care l-a cunoscut pe Rousseau, completează realist o imagine pe care n-am vrea s-o îndulcim convenţional: „*Este desigur foarte comod să-l vedem astfel, pentru că a pictat tablouri blînde, toate pline de-o candoare angelică. Dar nu acesta-i adevărul; toţi care l-au cunoscut foarte bine pe Rousseau au păstrat amintirea unui bonom insuportabil în unele zile, şi a cărui răutate depăşea atunci orice limite! Aşa este! şi dealtfel asta n-are nici o importanţă*".

Atîta neşansă în viaţă, chiar dacă nu modifică structural un om, nu poate să nu nască în el un justificat sentiment de revoltă, acelaşi pe care trebuie să-l vedem, în fond şi în feeria operei sale — supremă revanşă.

„... *De vreme ce sînt încolţit*, îi scrie el lui Apollinaire, *trebuie să le dovedesc unor oameni mărginiţi, care nu vor să înţeleagă decît tot ce-i rău, şi care nu caută decît să lovească în mine, că nu sînt ceea ce gîndesc ei. Am suferit mult în inima mea...*" (5

martie 1910). Şi într-altă scrisoare, din 11 martie 1910: „... *Am trimis tabloul meu cel mare, toată lumea îl găseşte reuşit cred că vei desfăşura talentul tău literar şi că mă vei răzbuna pentru toate insultele şi afronturile suferite. Ştiu de la Picasso că faci critică artistică în* L'Intransigeant ..."

Cum îl răzbuna Apollinaire atunci, s-a văzut. Revolta şi-o canalizează şi pe plan politic, dar tot la modul sentimental. Pe Robert Delaunay îl încredinţează într-o zi foarte confidenţial: „*Ştii, Robert, eu sînt anarhist*" *. Este iarăşi drept că anarhistul Rousseau nu-i lipsit de vanitate socială. Îi plac titlurile, jinduieşte — şi cine să i-o reproşeze! — după gloria oficială din care se înfruptau atît de bine ajunşii pictori academişti, idolii săi, ar vrea să fie bogat. Dar asta nu-l împiedică să profeseze opinii revoluţionare, este radical-socialist şi francmason, dintre cei mărunţi, bineînţeles. Contradicţia este omenească şi nu puţini artişti au profesat-o.

Epilogul acestei vieţi de obidit se petrece în singurătatea spitalului, de care se temuse atît de mult. În zadar o imploră pe „*sinistra Léonie*" să-l viziteze la patul de moarte. Citind relatările celor care au asistat la ultimele clipe de viaţă ale Vameşului Rousseau, Georges Guilhermet, avocatul care îl apărase la proces, povesteşte: „*În delirul său, rostea, se pare, cuvinte de-o elocvenţă tragică. Spunea că vede pe Dumnezeu, serafimii, arhanghelii, cetele îngereşti. I se părea că aude o muzică cerească, o orchestră divină de viole, harfe, alăute şi teorbe. Pleca să picteze stelele, planetele, toată bolta cerului*".

Şapte persoane, printre care şi Signac, îl însoţesc pe ultimul drum, la groapa comună din Bagneux urmînd dricul tras de doi cai albi îndoliaţi cu soluţie de hipermanganat. În 1911, Robert Delaunay şi domnul Quéval, credincioşi prieteni, au transportat rămăşiţele pămînteşti ale Vameşului Rousseau într-o concesiune pe treizeci de ani. Brâncuşi şi Ortiz de Zarate vor grava pe mormînt epitaful

---

* Cf. Henri Certigny, *Robert Delaunay* în *Les Lettres françaises*, 21—28 august 1932.

compus de Apollinaire şi scris cu creionul:

Drăguţule Rousseau, tu ne auzi
Noi te salutăm
Delaunay soţia lui domnul Quéval şi cu mine
Îngăduie ca bagajele noastre să treacă nevămuite pe
poarta cerului
Noi ţi-aducem pensule culori pînze
Pentru ca răgazurile tale sacre în lumina reală
Să le petreci pictînd ca şi atunci cînd mi-ai făcut
portretul
Chipul stelelor.

Donjuanism şi magie

„*Noi*, îi spunea odată Rousseau lui Picasso, *sîntem cei doi mari pictori ai epocii, tu în genul egiptian, eu în genul modern*". Nici o exegeză a Vemeşului nu omite să citeze aceste cuvinte. Nu ne încumetăm să le descifrăm sensul, criptic pentru noi. Artiştii adoră genul sentenţios şi-l practică deseori cu toată certitudinea explicabilă şi necesară pentru a ascunde incertitudinea care îi sfîşie. Ce înţelegea Rousseau prin „*modern*" şi „*egiptian*" rămîne la latitudinea comentatorilor subtili, dar credem că nu-i cazul să-l socotim pe Rousseau mai subtil decît era. Nu subtilitatea este meritul său. Cert ni se pare totuşi că această afirmaţie poate avea temeiul ei, căci pentru a putea propune un cadru al artei în epoca noastră, raportările la aceşti doi pictori ni se par obligatorii. Opoziţia este totală şi ilustrativă. Mînat fără răgaz, de un hybris neiertător, Picasso este un artist de tip heraclitic, am spune, şi ne dă măsura convulsiilor permanente în care trăieşte arta zilelor noastre. „*Un tablou*, îi declara el lui Christian Zervos într-un interviu din 1935, *nu este gîndit şi decis dinainte. Pe măsură ce se realizează, el se schimbă odată cu gîndurile. Şi cînd este gata, el continuă încă să se schimbe potrivit cu starea de spirit a celui carre se întîmplă să-l privească. Tabloul are o viaţă asemenea unei fiinţe, suferind schimbările ce ne sînt impuse zi de zi de către viaţă*".

Cu alte cuvinte, cum tot el precizează, tabloul este „*o sumă a distrugerilor*". Picasso nu-i, ca atare, un artist cu o viziune coerentă. Stabilitate, continuitate, unitate, iată noţiuni la care e cu totul inaderent, şi această inaderenţă este simptomatică pentru întreaga artă modernă. El este un Don Juan al artei şi donjuanismul său poate fi deopotrivă căutare disperată a absolutului sau nihilism absolut. Dealtminteri, una şi alta nu se exclud. Şi acest donjuanism îl pierde la un moment dat, lăsînd mîinii geniale prea multă libertate în detrimentul spiritului. La ce bun, îţi spui în cele din urmă, atît efort de inventivitate pentru a redescoperi ceea ce era de mult descoperit?

E destul să răsturnăm sensul celor spuse de Picasso pentru a-l defini, la celălalt pol, în opoziţie, pe Rousseau, pictor, prin simetrie, de tip eleat. Rar artist mai dezinteresat de invenţie, mai impermeabil la ceea ce este, folosind o vorbă a lui André Lhote„ „*isteria tehnică*" a artei moderne; rar artist mai stabil şi mai unitar în viziunea sa.

Rousseau este un pictor fără evoluţie progresivă, dat odată şi pentru totdeauna de la bun început. O spunem gîndindu-ne la spiritul operei sale în care fiecare tablou e un adaos ce se încorporează armonios în acest spirit, îl potenţează, nedistrugînd nimic din construcţia anterioară, aducînd doar, din punctul de vedere al execuţiei, unele plusuri de experienţă meşteşugărească.

Alcătuind un muzeu imaginar al unora dintre capodoperele sale, vedem că *O seară de carnaval* datează din 1886, *Eu-însumi — Portret-peisaj* din 1890, *Războiul* din 1894, *Ţiganca adormită* din 1897, *Îmblînzitoarea de şerpi* din 1907, *Docarul d-lui Juniet* şi *Jucătorii de fotbal* din 1908, *Visul* din 1910. Ele, şi altele necitate, acoperă deci cam întreaga cronologie a creaţiei sale. Atîta unitate şi consecvenţă justifică într-adevăr opinia, mai veche şi mai nouă, a celor care l-au cunoscut, a unor artişti şi a unor critici, potrivit căreia el este un creator care, din punct de vedere psihologic, nu aparţine epocii noastre.

„*Cum putea oare acest pictor din Evul Mediu să-şi*

dea seama de natura unui cec"? întreba în fața juraților avocatul Georges Guilhermet, la procesul ce judeca afacerea cecurilor fără acoperire. „*Pictura sa*, continua el, și *chiar inteligența sa datează dintr-o epocă în care nu se știa ce sînt cecurile. Voi mai adăuga un fapt care confirmă caracterul naiv al acestui om. Cînd domnul judecător de instrucție a văzut tablourile inculpatului, pe care i le-am arătat și-a dat seama că încarcerase un primitiv în toată accepțiunea cuvîntului* . . . (9 ianuarie 1909).

Ardengo Soffici îl compara cu Uccello. Ca și acesta, Rousseau trăind „*într-o lume stranie, fantastică și reală în același timp, prezentă și depărtată, cînd rizibilă, cînd tragică; ca și acesta complăcîndu-se în abundența luxuriantă a jerbelor, fructelor și florilor, în tovărășia imaginară a unor animale, fiare crunte și păsări; ca și acesta își petrece viața muncind neștiut, recules și răbdător, salutat cu rîsete și huiduieli ori de cîte ori iese din singurătatea sa pentru a arăta lumii rodul trudei sale*" (*La Voce*, septembrie 1910, *Mercure de France*, 16 octombrie 1910). Dealtfel, Henri Rousseau îl admira pe Uccello. În legătură cu acesta, Vasari, enumerînd cîteva detalii ce apar în *Diluviul Universal* de la Chiostro Verde, din Florența, pomenește de un leș căruia un corb îi ciugulește ochii. O coincidență anecdotică, dacă ne amintim detaliul asemănător din *Războiul* lui Rousseau. Același tablou ne-a mai oferit o surpiză: frapanta sa asemănare cu o imagine a *Înfricoșatei Morți*, din arta primitivă românească, așa cum se vede ca detaliu în pictura votivă a unei biserici din Oltenia, de la Fărțățești-Dozești (1839). La rîndul său, André Lhote îl consideră pe Rousseau „*un primitiv fără slujbă într-o epocă în care poporul nu mai are ochi decît pentru reprezentările cele mai fals rafinate și aventurile mondene. În Evul Mediu el ar fi încîntat mulțimea și ar fi dat sfinților și donatorilor o imagine frustă, dar plină de noblețe*" (*La Nouvelle Revue Française*, 1 noiembrie 1923). Adolphe Basler repetă și el afirmația celor care îl considerau pe Rousseau „*un Cimabue inconștient*" (*L'art vivant*, 15 octombrie 1926), iar Kenneth Clark scrie, în 1950: „*Niciodată pînă la Rousseau, pe cît știm, vreun*

pictor mare n-a nesocotit cu totul stilul sau stilurile epocii sale, pictînd instinctiv în maniera folosită cu patru sute de ani în urmă". În sfîrşit, în 1972, Pierre Descargues face trimiteri insistente la maestrul transilvănean, din secolul al XV-lea, Toma din Cluj.

Sigur, o seamă de amănunte din tablourile sale indică zilele noastre, sînt accesorii tehnice din această epocă. Dar, printr-o ciudată transfigurare, nici avioanele, nici zepelinele, nici baloanele, nici coşurile uzinelor cu panaşul lor de fum, nici stîlpii de telegraf, nici castelele de apă, nici turnul Eiffel nu par din aceste timpuri. Le-am vedea foarte uşor împodobind paginile vreunui vechi manuscris pe pergament pe care cine ştie ce năstruşnic meşter din vechime închipuia drăcovenii zburătoare şi cîte altele. Ca nişte jucării feerice le privea desigur şi Vameşul în iscusita lui zăbavă, şi nu ca semne ale unei noi ere în civilizaţie. Cu anumită detaşare, căci într-o epocă de industrializare dezlănţuită, Henri Rousseau asimilează şi supune maşinismul trebuinţelor viziunii sale. Nu i se socoteşte nicidecum tributar. E destul să ne gîndim la atitudinea, foarte apropiată, în timp a futuriştilor, atît de asimilaţi ei, maşinismului, închinîndu-se cu Marinetti în frunte Dumnezeului-Viteză şi proclamînd că un automobil de curse este mai frumos decît *Victoria din Samotrace*. *Primitivismul* său denotă un artist fără conştiinţă istorică aparentă şi aceasta mi se pare a fi o altă trăsătură care îl înglobează în categoria artiştilor aşa-numiţi naivi. Operaţia la care supune Rousseau aceste detalii „*istorice*" este aceea, într-un termen ad-hoc, de atemporalizare. Peisaje citadine foarte exact de epocă încremenesc dintr-o dată, sub magia penelului său într-un straniu Nicăieri cum numai un poet poate imagina. Fie că e vorba de *Vederea insulei Saint-Louis luată de pe cheiul Henri IV*, de o *Fabrică de scaune*, de imagini din cartierul Malakoff sau de-o *Alee în parcul Saint-Cloud*, de-o umilă nuntă mic-burgheză, de *Viaductul din Auteuil* sau de *Pasarela din Passy*, de *Ţiganca adormită* în deşertul parcă selenar sau de *Îmblînzitoarea* care farmecă şerpii într-un peisaj

de „*paradis parfumat*" cum ar spune Baudelaire, de junglele în care zburdă sprintene maimuțe și papagali cîrcotași, fiare blînde sau ucigașe, tot și toate creează panorama unei alte realități. Aici nimic nu se contrazice, ci se încorporează organic. Și nu ne-am mira dacă perspectiva unui peisaj parizian s-ar prelungi într-o livadă de portocali, sau dacă într-un luminiș tropical s-ar înălța, semeț, Turnul Eiffel. Faptul că o femeie goală stă tolănită pe-o canapea stil Louis-Philippe în plină junglă și ascultă cîntecul din fluier al unui vrăjitor sub priviri înmiinunate de feline, printre fastuoase corole albastre, roze, galbene, e cît se poate de firesc. Lui André Dupont, Henri Rousseau îi explica de ce a introdus canapeaua în jungă: „*Femeia care doarme pe canapea visează că a fost transportată într-o pădure și că aude sunetele muzicii. Acesta e motivul pentru care canapeaua este reprezentată în tablou*" (1 aprilie 1910). Visează și ea precum însuși Vameșul se visa poate în realitatea de vis pe care a creat-o. Și visele sale se pot hrăni din orice: imagini reținute în timpul plimbărilor sale prin Jardin des Plantes, cărți poștale, cromolitografii, acel album pentru copii editat de Galeries-Lafayette cu titlul *Album des bêtes sauvages* (Albumul fiarelor sălbatice), periodice ca *L'Univers illustré*, *Le musée des Familles*, *Le Magazin pittoresque* (fondat în 1833, și din care se inspira și Cézanne) ce publicau aventurile ilustrate ale unor exploratori, gravuri cu peisaje exotice din Africa, cele două Americi, Islanda sau Australia, animale sălbatice și multe alte vrednice de-a fi transfigurate în reveriile sale. Dar preluîndu-le, el le potențează calitativ descoperind astfel în realitatea exterioară realitatea ascunsă în inima lui de poet și trăind, regește, în ciuda mizeriei sale materiale, bucuria magică a faptului că realul există și însuflețește celălalt real, din el însuși — oglinzi puse față în față și care își răspund. Aceasta pentru că, spunînd cum odinioară Paracelsus, *nu ochiul îl face pe om să vadă, ci, dimpotrivă, omul face ca ochiul să vadă*. Prin calitatea alcătuirii sale lăuntrice. Despre această potențare calitativă vorbește și Novalis cînd explică

în ale sale *Fragmente magice* ce înseamnă romantism: *„a da vulgarului un sens sublim, obișnuitului un aspect misterios, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului aparența infinitului . . .“*.

O asemenea capacitate de transfigurare presupune o mentalitate cu totul aparte, cel puțin bizară într-o civilizație industrială, o spiritualitate de tip primitiv, prelogică, și magică. Vederile politice progresiste, pur sentimentale, nu-l împiedicau de pildă pe Rousseau să creadă în spiritism și în fantome. Într-o zi, în timp ce lucra la un peisaj, povestește Wilhelm Uhde, Rousseau îl întrebă: *„N-ai văzut cum mi s-a mișcat mîna?“* *„E foarte firesc, Rousseau, de vreme ce pictai“*, spuse Uhde. *„Nu*, răspunse el, *ci pentru că biata nevastă-mea era aici și îmi călăuzea mîna. N-ai văzut-o, n-ai auzit-o? «Curaj, Rousseau, îmi spunea ea. Ai să-l duci la bun sfîrșit».“*

Dora Vallier citează și ea relatarea unui pictor (P.S.), căruia Rousseau îi spusese că într-o zi, în timp ce picta un subiect fantastic, a trebuit să deschidă fereastra căci simțea cum îl cuprinde frica.

Alt amănunt care îndreptățește asocierea Vameșului cu artiștii primitivi este minuția reprezentărilor din tablourile sale, migala cu care pictează fiece amănunt, creangă cu creangă, frunză cu frunză. Ea poate fi asociată acelei operații magice de luare în posesie practicată de popoarele primitive și denumită *Tierzauber*. Înainte de vînătoare, animalele ce trebuiau vînate erau reprezentate în desene, pentru a fi ademenite astfel pe cale magică. Tocmai acel realism magic de care aminteam la început. Dar nu intelectual programatic, cum îl aplicau artiștii *Noii Obiectivități*, ci în starea sa originară, genuină. Așa simțea probabil și Vameșul că poate pătrunde în miezul lumii care îl fermeca, aceeași pe care, la celălalt capăt, se înverșuna Picasso s-o dezghioace.

Un pictor fără teorii

Primul tablou cunoscut al lui Rousseau, aşa cum apare în catalogul complet alcătuit de Dora Vallier, este un *Peisaj de iarnă cu scenă de război*, din 1877. De la Henri Certigny aflăm că, în 1879, Rousseau reproduce prin decalc un desen reprezentînd un animal sălbatic publicat într-un ziar. În 1882 îl cunoaşte pe pictorul academist Clément, iar în 1885 trimite pentru prima oară două lucrări la Salon. Acestea sînt începuturile. Ca vîrstă, Rousseau aparţine generaţiei impresionsimului; ca pictor, este un solitar de la bun început, recognoscibil şi opus, deopotrivă, novatorilor care revoluţionează pictura şi falsei ordini academiste închistată în rigorismul unor tradiţii uzate. Originalitatea spontană a viziunii sale surprinde; este un pictor fără genealogie. Din cine se trage? Orice artist începe prin pastişă, tabloul se naşte din tablou, iar identitatea artistică proprie rezultă din conflictul artistului cu „*maturităţi străine*", din lupta împotriva unei forme pe care alţii au impus-o lumii. Aşa spune André Malraux. În pictura lui Rousseau acest proces verificat este insesizabil. Modelele sale sînt pictorii academişti. Logic ar fi fost să înceapă prin a-i pastişa. Şi începe prin a fi din capul locului el însuşi, în bună măsură, poate, şi pentru că nu dispunea de mijloacele tehnice pentru a-i imita. Trăind printre artişti, el cunoaşte preocupările şi experienţele lor şi le receptează cu conştiinţă de artist; de aceea, în ciuda unor deficienţe de meşteşug, nu trebuie, de la bun început, să vedem în el un simplu amator. Această conştiinţă a purtat-o în sinea lui, latentă, pînă la vîrsta de patruzeci de ani cînd, după propria lui mărturisire, a început să picteze. Cum anume s-a activat ea, nu se ştie. Se ştie însă că la o vîrstă cînd alţii ajung la măsura deplină a forţei lor creatoare, el a trebuit să înfrunte

toate neajunsurile întîrziatei sale ucenicii. Cu imaginea „*ideală*" a picturilor unui Bouguereau, ale unui Clément sau ale unui Carolus Duran în minte, el dă totuşi, în 1886, *O seară de carnaval*. Deja un Rousseau. Într-o notă biografică din 1895, compusă pentru editorii Girard şi Coutance, care îşi propuseseră să publice al doilea tom cu *Portrete ale secolului următor*, Rousseau afirmă, printre altele: „... dată *fiind sărăcia părinţilor săi, a fost nevoit să urmeze întîi altă carieră decît cea spre care îl chemau gusturile sale artistice. Abia în anul 1885 aşadar a debutat în Artă, după multe necazuri, singur, fără alt maestru decît natura şi cîteva sfaturi din partea lui Gérôme şi-a lui Clément* (...) *S-a perfecţionat din ce în ce mai mult în genul original pe care l-a adoptat, este pe cale de-a deveni unul din cei mai buni dintre artiştii noştri realişti...*" Mai tîrziu, într-una din scrisorile adresate judecătorului de instrucţie, va scrie: „*Dacă ai mei ar fi ştiut că eram înzestrat pentru pictură, aşa cum le-a spus-o chiar regretatul nostru Clément* (...) *ar trebui să fiu astăzi cel mai mare pictor şi cel mai bogat din Franţa...*" Convingerea fermă că este un mare artist revine deseori, şi foarte categoric. Exprimîndu-şi recunoştinţa faţă de superiorii săi de la Accize, îl încredinţează pe judecătorul de instrucţie că aceştia „*... au ajutat să dea Franţei patria noastră pe unul dintre copiii săi care n-are alt ţel decît s-o facă şi mai mare în ochii Străinătăţii*". *

Muncea ca un posedat în slujba vocaţiei sale tîrziu împlinită într-o glorie, vai, postumă. „*Anii trec, povesteşte* Uhde, *pe şevaletul lui Rousseau tablourile se succed, capătă o tuşă mai matură şi mai plină; el însuşi se gîrboveşte în lupta pentru viaţă şi pentru opera sa. Şi întotdeauna cînd vin să-l văd, îl găsesc aşezat pe acelaşi scaun, superior şi indiferent, acelaşi bătrîn reprezentant al mulţimii inerte şi impasibile care, cu tăcerea ei, ucide artiştii.*"

---

* Traducerea textului respectă stilul originalului.

Bilanțul acestei activități de vreo douăzeci și cinci de ani, în care artistul cu o viziune constituită și ucenicul care trebuie să pătrundă concomitent toate arcanele meșteșugului conviețuiesc în unul și același om, totalizează vreo două sute de lucrări. Sînt portrete, peisaje citadine și rurale, faimoasele jungle pe care le ridică la rangul de gen caracteristic, compoziții cu figuri și naturi moarte.

Dincolo de bravadele verbale, conștiința sa de artist original se demonstrează printr-o operă creată cu mari eforturi. Elaborarea migăloasă a unui stil propriu este evidentă. Schița și tabloul încheiat în atelier ne ajută să realizăm drumul parcurs, prima dovedindu-se astfel, din punct de vedere stilistic, anonimă. Care este determinarea acestui parcurs pînă la genul original pe care l-a adoptat i-ar fi fost lui însuși cu neputință să explice. Era un artist fără teorii. Van Gogh, de pildă, putea să justifice fiecare gest printr-o permanentă analiză de care bunul Vameș nu era capabil. Nu este vorba de lipsă de inteligență, ci de un anumit tip de inteligență artistică, incapabilă să se explice teoretic, ea arzînd undeva în zone mai obscure și părînd a se confunda cu instinctul. Lui Arsène Alexandre îi declara: „*Întotdeauna . . . văd un tablou înainte de a-l face, chiar cînd este foarte complicat. Numai că în timp ce îl fac, găsesc lucruri de care sînt surprins eu însumi și-mi pricinuiesc multă plăcere . . ..*" (*Comedia*, 19 martie 1910).

Dincolo de experiența însușită în singurătatea atelierului, considerîndu-se el în mod declarat „*elev al lui însuși*", marea lui inspiratoare și învățătoare este natura, „...*această frumoasă și atît de mare natură pe care orice artist sincer trebuie s-o venereze*". (Către judecătorul de instrucție, 19 octombrie 1907). Tot lui Arsène Alexandre îi declara în convorbirea din care am citat mai sus: „...*Dar ceea ce mă face mai mult decît orice și mai fericit este să contemplu natura și s-o pictez. Ați crede oare că atunci cînd mă duc la țară și văd soarele, verdeața, florile, îmi spun cîteodată: « Toate acestea sînt ale mele !» Cam îndrăznеț din partea mea, nu?*" Iar cînd

Vollard îl întrebă cum de-a reuşit să facă să circule atîta aer printre copacii dintr-un tablou, el îi răspunde cu simplitate: „*Prin observarea naturii, domnule Vollard*".

Acest cult al naturii se traduce obsedant în tematica preferată. Apa şi pădurea dobîndesc în tablourile sale o stranie individualizare. Sînt nemişcate ape albastre-verzi, fără izvoare parcă şi coborînd în abisuri, cu altă densitate decît cea obişnuită, ape grele populate în ascunzişurile adîncimilor de misterioase specii zoologice, ape de Geneză. Obsesia vegetalului pe care o poartă în el acest micburghez francez Laval, şi care se dezlănţuie în junglele sale, este chiar surprinzătoare pentru pictura franceză. O mai regăsim la acel bizar personaj care a fost Rodolphe Bresdin (+1885), „*inextricabilul gravor*" cum îl numea Robert de Montesquieu, prea puţin cunoscut şi personaj tot atît de sublim naiv ca şi Vameşul Rousseau. Este o obsesie ce bîntuie însă cu precădere imaginaţia pictorilor germanici, dîndu-le viziunea codrilor primordiali, laborator neobosit în care viaţa şi moartea se condiţionează reciproc. Atîta doar că Rousseau, în ciuda scenelor de cruzime, are o anumită feerie, este edenic. Fiarele de care el însuşi se înfricoşa pot fi, dacă nu benefice, măcar docile din cînd în cînd, precum şerpii fermecaţi de fluierul îmblînzitoarei, sau leii, de acela al vrăjitorului. Alteori, pacea este deplină, ca în peisajul cu flamingi, vrednic de penelul ciudatului Piero di Cosimo, sau în *Fericitul Cuatuor* care a regăsit paradisul. Cultul Vameşului pentru real este evident în cele şaisprezece naturi moarte, toate cu flori, cu o singură excepţie. Aici vegetalul este domesticit în somptuoase armonii cromatice. Respiră în ele fervoarea cu care le-a pictat şi un sentiment ce impune spontan trimiterea la realismul poetic al unui Chardin.

Carenţele lui Rousesau se vădesc în primul rînd în desen, şi cel mai acuzat în portrete. Ni se pare o supralicitare inutilă atunci cînd se atribuie portretisticii sale deliberări ce sînt, în fond, de natură pur intelectuală. Că în ciuda stîngăciilor, sau mai exact graţie lor, portretele sale prezintă virtuţi

expresive, este adevărat, dar acestea au ieşit aşa, credem, şi nu trebuie judecate cu raportări pe care artistul nu le făcea în mintea lui. Idealul său era desenul, plat, desigur, dar corect, al academiştilor. Eforturile lui în acest sens sînt înduioşătoare. Apollinaire povesteşte cu cîtă minuţie i-a măsurat Rousseau nasul, gura, urechile, fruntea, mîinile şi trupul pentru a le reduce apoi proporţional la dimensiunile portretului pe care i-l făcea. În compoziţii, personajele portretizate stau ca la fotograf, cu rigiditatea inexpresivă caracteristică în acea epocă de pionierat a fotografiei. Să încercăm să ne închipuim, dat fiind crezul artistic declarat realist al pictorului, ce fascinaţie trebuie să fi exercitat asupra lui invenţia aparatului de fotografiat, care, obiectiv, depăşeşte limitele de percepţie directă a naturii, prin ochi.

Dificultăţi tot atît de mari întîmpina şi la redarea perspectivei. Mai puţin cea aeriană, pe care o rezolva graţie geniului său de colorist, prin justeţea acordurilor cromatice, cît cea lineară unde desenul este esenţial. Într-un studiu de mare interes, ilustrat şi cu imagini juxtapuse, Dora Vallier demonstrează cum, pentru a ieşi din acest impas, Rousseau a recurs, începînd din 1891, la ajutorul pantografului, după ce, la început, folosise decalcurile. Graţie pantografului îşi putea realiza compoziţia evitînd dificultăţile desenului. Se pare chiar, ne spune tot Dora Vallier, după o sursă neindicată, că Rousseau ar fi recunoscut că foloseşte pantograful într-o discuţie care a avut loc în atelierul lui Othon Friesz, către 1910. Uhde notează de asemenea că, acasă, copia prospecte şi reclame ilustrate care îi cădeau în mînă.

Cu ajutorul lui Ardengo Soffici pătrundem în laboratorul marelui colorist care a fost Henri Rousseau. Călăuza are întreita competenţă de pictor, scriitor şi contemporan care l-a cunoscut pe Vameş. După ce tabloul proiectat era desenat în creion, Rousseau folosea pe rînd fiecare culoare într-o uluitoare varietate de tonuri. Colora astfel întîi vegetaţia, apoi cerul, animalele, chipurile, costumele, obiectele. Odată, în timp ce umplea frunzi-

şurile unui tablou, a exclamat surîzînd satisfăcut: „*Douăzeci şi două de verzuri!*“ Se pare că şi preţurile tablourilor le fixa după numărul de tonuri ale fiecărei culori. Uhde povesteşte, la rîndul său, că niciodată nu a auzit pe cineva vorbind cu atîta competenţă despre folosirea culorilor. Fastul cromatic al operei sale stă mărturie. Această operă nu înşală, postum, închinarea umilului Vameş care voia astfel să facă Franţa şi mai mare în ochii Străinătăţii. „*Henri Rousseau reprezintă geniul poporului francez*“ scrie Robert Delaunay, altul dintre puţinii care l-au iubit, arta lui izvorînd din „*profunzimile poporului*“. Ceea ce îi dă atîta putere luminoasă este, în ultimă analiză, marea dragoste de viaţă a acestui urgisit. Sophie, unul dintre personajele din *Răzbunarea unei rusoaice orfeline*, exprima în cuvintele sale naive, poate mai bine decît orice comentariu, această credinţă de fond a preanaivului Vameş: „*Viaţa mi se înfăţişează întotdeauna plină de fericire şi de farmece! Mi se pare că în jurul nostru va domni veşnic tot atît de pură, tot atît de puţin încărcată de dureri ca şi frumosul cer de azur care ne surînde astăzi fără umbră şi nor*“.

PICASSO, EROU MALRAUSIAN

Un dialog din dezbaterile aşa-numitelor „*colocvii de la Altenburg*" *, unde umanişti savanţi — a căror identitate livrescă deghizează transparent personalităţi reale ca Frobenius alias Möllberg sau Ernst Robert Curtius alias Stieglitz — discută ipoteza unui „*om fundamental*", ar putea folosi ca epigraf pentru întreaga operă a lui Malraux: „*În privinţa esenţialului*, afirmă personajul Walter, *omul este ceea ce ascunde . . . O grămăjoară jalnică de secrete*" . . . „*Omul*, îi răspunde interlocutorul său, Vincent Berger, numit şi « tatăl meu » (al autorului), *este ceea ce face !*" Şi conchide: „. . .*omul se află dincolo de secretele sale*".

Refuzul psihologiei implicat de această convingere se explică teoretic prin ireligiozitatea personajului, care ilustrează ireligiozitatea declarată a autorului însuşi, şi constituie premisa esenţială a gîndirii amîndurora. În argumentarea lui Vincent Berger, om de acţiune, psihologia este carcteristică omului religios. „*Orice psihologie*, spune el, e *căutarea unei fatalităţi interioare*". Or, creştinismul a dat „*lovitura sa de stat*" instalînd fatalitatea în om şi statornicind-o pe însăşi natura omului. Spre deosebire de grecul care „*îşi exteriorizează demonii în mituri, creştinul îşi interiorizează miturile în demonii*" Cum ţelul creştinului este mîntuirea, *ipso facto* lupta cu demonul, ajungem „*să confundăm cunoaşterea omu-*

* A. Malraux, *Les Noyers d'Altenburg*, 1943.

lui cu cea a secretelor sale" şi să acceptăm ideea inacceptabilă că „*omul este ceea ce ascunde*".

Poziţia pe care se situează Vincent Berger este de fapt poziţia lui André Malraux, ilustrată deopotrivă de omul care profesează în existenţa sa un activism ce îl aşază cu strălucire în rîndul propriilor săi eroi * şi de scriitorul ai cărui eroi nu se definesc prin transcendenţă, ci se construiesc prin acte — cuceritori a căror conştiinţă este metamorfoză a experienţei.

Experienţa înseamnă acţiune, iar impulsul acţiunii este sentimentul revoltei. Din această revoltă se naşte conflictul permanent al eroilor lui Malraux cu valorile statornicite. Garine *(Cuceritorii)* 1928, se

---

* André Malraux s-a născut în 1901. Urmează şcoala de limbi orientale şi arheologice. Martor şi actor în istoria epocii sale, în perioada 1923—1927, pleacă împreună cu soţia sa, Clara, în Indochina, însărcinat fiind cu o misiune arheologică în Laos. Participă la înfiinţarea mişcării revoluţionare „*Jeunne-Annam*". În China, colaborează cu Gomindanul pînă la evenimentele sîngeroase de la Shanghai, din 1927, cînd comuniştii sînt masacraţi de trupele lui Cian Kai-şi, după care se întoarce în Franţa. Romanul *Condiţia umană* are ca temă tocmai acest episod din revoluţia chineză. În 1933, aderă la Comitetul mondial antifascist şi, împreună cu Gide, intervine, la Berlin, în favoarea lui Dimitrov şi a lui Thaelmann. În 1934, survolează deşertul saudit în căutarea misterioasei capitale a reginei din Saba.

În perioada 1936—1937 se angajează, ca aviator, în armata republicană spaniolă. Rănit. După vindecare, întreprinde în S.U.A. şi în Canada un turneu de conferinţe în favoarea Spaniei republicane. În 1938, se întoarce în Spania, unde asistă la retragerea tragică a republicanilor. La începutul celui de-al doilea război mondial, luptă într-o unitate de tancuri. Rănit în iunie 1940, este făcut prizonier. Evadează şi fuge în „zona liberă" a Franţei. Intră în Rezistenţă sub numele Berger. În 1944 (august) este arestat de germani şi internat la Toulouse. Eliberat, ia comanda brigăzii Alsacia-Lorena. Pe frontul alsacian se întîlneşte cu de Gaulle.

În 1945 este Ataşatul cultural al Cabinetului de Gaulle. În noiembrie, devine Ministrul Informaţiilor în Guvernul de Uniune Naţională. În 1946, îl urmează pe de Gaulle în retragerea sa. În 1947, e Delegat naţional al propagandei, iar în 1958 devine Secretar de Stat al Afacerilor Culturale. În 1959 devine Ministru al Afacerilor Culturale. În 1961 ia atitudine categorică împotriva generalilor putch-işti din Algeria. În 1962 este ţinta unui atentat întreprins de O.A.S-işti. În 1969 demisionează odată cu de Gaulle şi se consacră în exclusivitate scrisului. A murit în ziua de 23 noiembrie 1976.

autodefineşte prin neputinţa de a adera la orice formă de viaţă socială, Hong *(Cuceritorii)* consideră orice stare socială *„o porcărie"*, Perken *(Calea regală*, 1930) refuză supunerea la termitieră, Claude Vannec *(Calea regală)* vrea *„să scape vieţii de praf a oamenilor pe care îi vede zilnic"*. Conflictul acesta angajează existenţa lor în aventură, fie că aventura se limitează pe planul pur individual, ca în cazul lui Perken, fie că intră, cu alte motivări şi divers nuanţată, în cadrul „obiectiv" al istoriei, atunci cînd este vorba de Garine, Borodine, Vincent Berger sau de eroii *Condiţiei umane* (1933) şi ai *Speranţei* (1937).

Istoria, pentru aceşti eroi, este climatul necesar care îi activează. Relaţia lor cu ea ilustrează raportul cu istoria al scriitorului însuşi. Într-o lungă convorbire cu Guy Suarès *, André Malraux mărturisteşte la un moment dat: *„Pentru mine, politica n-a existat niciodată. Ceea ce există este Istoria. M-am aflat în politică pentru că ea este mijlocul Istoriei, altul nu există. Dar o politică lipsită de Istorie nu prezintă nici un interes."* Cuvintele sale răspund ca un ecou celor rostite de Möllberg la colocviul de la Altenburg, cînd afirma că istoria *„. . .este menită să dea un sens aventurii umane — ca şi zeii. Să lege omul de infinit"*.

În acest cadru, revolta şi corolarul ei firesc, acţiunea, îşi capătă semnificaţia exactă găsindu-şi expresie într-un tip de erou pentru care *Aventura* nu este aventură, simplul neastîmpăr frivol, ci angajare existenţială, el fiind capabil în ipostaza lui superioară *„să întrunească aptitudinea pentru acţiune, cultura şi luciditatea"*, şi prin aceasta să consacre acţiunea ca formă a autodepăşirii prin eroism.

Obsesia lui Perken este: *„Să exişti într-un mare număr de oameni, şi pentru multă vreme. Vreau să las o cicatrice pe această hartă"*; dorinţa fanatică a lui Vincent Berger este *„să lase pe lume o cicatrice"*; Claude Vannec îşi spune într-un monolog interior: *„. . .să smulgi propriile tale imagini lumii stagnante care le posedă. Ceea ce ei numesc aventură (. . .) nu-i o fugă,*

---

* Guy Suarès, *Malraux, celui qui vient*, 1974.

ci o vînătoare"; Garine declară pătimaş: „*Să dirijezi, să determini. Să constrîngi. Asta înseamnă viaţa*". Pentru Garcia, eroul *Speranţei*, aventura existenţială dobîndeşte o semnificaţie mai largă, înseamnă „*A transforma în conştiinţă o experienţă cît mai întinsă cu putinţă*". Concluzia ne-o dă Malraux cînd notează în *Condiţia umană*: „*Da, fără îndoială, oamenii nu valorau decît prin ceea ce transformaseră*".

Este semnificativ în această lumină interesul lui Malraux pentru o seamă de personalităţi reale din istoria contemporană, unele cunoscute direct şi prezentate în scrierile memorialistice. În această ordine de idei, e momentul să notăm că deseori chiar şi eroii romanelor sale tot personaje reale sînt, nici măcar deghizate nominal (Garine, Borodine etc.).

Aventurieri de dimensiuni epopeice cum ar fi colonelul Lawrence, conducători politici ca Mao Tze dun, Charles de Gaulle, Nehru, aceste personalităţi au avut un rol major în istoria secolului nostru, au creat-o, au modelat-o. Evocîndu-l pe De Gaulle în *Antimemorii*, Malraux mărturiseşte, din nou, indirect de astă dată, propriul său criteriu de judecată: „*Se gîndea la oamenii istoriei în funcţie de opera lor şi poate că la toţi oamenii în funcţie de opera de care îi socotea capabili*". Ca şi eroii livreşti, personajele reale pe care le evocă intră în acea categorie de oameni care acţionează într-o lume unde, precum o spune el însuşi, valoarea înseamnă schimbare, progresul este cucerire, iar destinul istorie.

În spatele aestei atitudini se află conştiinţa timpului, stăruitoare, obsedantă dimensiune a tuturor personajelor sale fictive sau reale. „*Nu eu optez*, îi spune Claude Vannec lui Perken, *ci ceea ce rezistă*". „*Dar la ce?*", îl întreabă acesta. „*La conştiinţa morţii*". În discuţiile de la Altenburg, unul dintre vorbitori afirmă la rîndul său că omul este „*singurul animal care ştie că trebuie să moară*", dar că „*Mileniile nu i-au fost de ajuns omului să înveţe să vadă oamenii murind*". Faptul că mulţi ani mai tîrziu, în *Antimemorii* şi în *Capul de obsidian*, Malraux nu uită replica lui Stalin către De Gaulle: „*Singurul cîştigător e totdeauna moartea*", dobîndeşte o frapantă semnificaţie de context.

La *„umilința ireductibilă a omului hărțuit de destinul său" (Calea regală)*, acțiunea îmbracă voința și forța pe care omul le opune acestei hărțuieli în dorința de a smulge lumii propriile sale imagini și de a i le impune. Ea accede astfel în domeniul creației. Scopul este depășirea absurdului acestui univers, absurd afirmat prin vremelnicia omului, moartea fiind *„dovada irefutabilă a absurdului vieții"* (Perkeo) Pe această evidență își va justifica Malraux mai tîrziu *„Antimemoriile"*: *„Omul care se va găsi aici este acela care se acordă cu întrebările pe care moartea le pune semnificației lumii"*.

Ce înseamnă absurdul? Malraux o spune lapidar: *„Conștiința unui dezacord"*. Vincent Berger explica acest dezacord: *„Știm că n-am ales să ne naștem, că nu vom alege să murim. Că nu ne-am ales părinții. Că nu putem nimic împotriva timpului. Că între fiecare dintre noi și viața universală există un soi de . . . crăpături. Cînd spun că fiecare om simte cu putere prezența destinului, înțeleg că simte — și aproape totdeauna în mod tragic, cel puțin în anumite clipe — independența lumii față de el"*.

Aceeași idee a absurdului ca dezacord o vom întîlni mai tîrziu la Camus: *„Absurdul se naște din această confruntare a omului cu tăcerea irațională a lumii" (Mitul lui Sisif)*. La unul, ca și la celălalt, pentru fiecare în cadrul în care operează, problema este depășirea acestui dezacord. A acționa în accepția lui Malraux înseamnă a unifica în accepția lui Camus — înseamnă voința conștiinței umane de a legitima universul ca necesitate a omului; înseamnă căutarea acelei permanențe umane care organizează istoria, luptă împotriva condiției umane, împotriva morții; înseamnă, în sfîrșit, a explora necunoscutul pentru a da nonsensului un sens. Cu deosebirea că gîndirea camusiană, esențial etică și dăruită cu harul generozității, se angajează la salvgardarea imediată a omului în totalitatea sa, pe cînd cea a lui Malraux, nu străină de ispita unui aristocratism de reminiscență nietzscheeană, presupune o ierarhizare în care omul de rînd cu existența lui insignifiantă se estompează în umbra eroului —

omul-creator atît pe palnul istoriei cît şi pe cel al artei.

Conceptul pivot care cristalizează gîndirea lui André Malraux este acela de *anti-destin*, şi semnifică putinţa omului de a metamorfoza *„un destin îndurat într-un destin dominat" (Antimemorii)*. Cu alte cuvinte, un umanism care nu e lamentaţie şi nici exaltare, ci voinţă îndîrjită ce refuză apărarea la nivelul biologiei şi pretinde angajarea fiinţei prin acel ceva supraomenesc ce poate exista în om. Umanismul lui Malraux, *„nu înseamnă să spui: « Ceea ce am făcut eu, nici un animal n-ar fi făcut-o"* *, ci să spui « *Noi am refuzat ceea ce voia în noi animalul, şi am vrut să regăsim omul pretutindeni unde am văzut ceea ce îl striveşte»"*, pentru a afirma *„Puterea şi onoarea de a fi om" (Les Voix du Silence)*.

Nu-i vorba deci de o eliberare absolută de fatalitate, ci, în viziunea lui Malraux, de schimbarea unei fatalităţi pe alta: cea pe care omul şi-o hotărăşte. În alţi termeni, în locul aservirii, o libertate *aleasă*.

●

„Poţi trăi acceptînd absurdul, nu poţi trăi în absurd (...) *Nu te aperi decît creînd"*. Astfel îşi justifică Garine existenţa ca formă creată de el însuşi printr-o dublă operaţie a voinţei: asupra lui, pentru a se face propriul său instrument, şi asupra realităţii pe care vrea s-o recreeze în conformitate cu viziunea sa. De aceea alege revoluţia. O existenţă în această accepţie este act de creaţie; este cicatricea pe care o laşi în urma ta. Istoria ca destin creat de om este suma dialectică a acestor creaţii succesive, iar pe acest destin se construiesc de-a lungul mileniilor civilizaţiile care, abia acum o ştim, în secolul nostru, pot afirma structuri mentale total deosebite. La colocviul de la Altenburg, Möllberg citează, pe baza cercetărilor sale, patru tipuri de societăţi *„care ignoră: prima,*

* Cuvintele pilotului Guillaumet care a reuşit să se salveze după ce se prăbuşise în Anzii Cordilieri. Aventura lui este povestită de Saint-Exupery în *Terre des Hommes* (Pămînt al oamenilor).

ideea noastră de destin; a doua: ideea noastră de naştere; a treia: ideea noastră de schimb; ultima: ideea noastră de moarte".

De aici, forme de fatalităţi deosebite care definesc şi totodată separă oamenii. Ca atare, lumea nu mai poate fi inteligibilă şi nu mai poate satisface nevoia omenească de supravieţuire. „*Dacă structurile mentale*, continuă Möllberg, *dispar fără întoarcere precum pleziozaurul, dacă singurul rost al succesiunii civilizaţiilor e să arunce omul în butoiul fără fund al neantului, dacă aventura umană nu se menţine decît cu preţul unei implacabile metamorfoze, n-are prea multă importanţă că oamenii îşi transmit pentru cîteva secole conceptele şi tehnicile lor: căci omul este un hazard, şi, în privinţa esenţialului, lumea este făcută din uitare*".

Deducem că numai la nivelul imediatului istoriei, creaţia nu e suficientă în perspectiva nevoii noastre de supravieţuire, pentru a remedia fatala uitare. Într-adevăr, civilizaţiile dispar, şi odată cu ele strălucirea şi mizeria lor. Rămîn, uneori, vestigiile pe care le descoperim. Dar care dintre aceste vestigii le şi definesc în spiritul lor profund? Există cele care ne informează cu privire la aspecte pur materiale. Care închid în ele, fără îndoială, inteligenţă, îndemînare, putere, gust, calităţi indiscutabile. Dar un scaun stil Ludovic al XIV-lea nu ne spune nimic despre Corneille sau Racine în timp ce Corneille şi Racine fac inteligibil secolul numit al lui Ludovic al XIV-lea. „*Cunoaştem*, spune Malraux, în cunoştinţă de cauză pe care i-o dă experienţa sa istorică, *o înfruntare mai răspîndită: cea a curajului, dar o viaţă de curaj nu îndepărtează cu cîteva secole moartea, cum o face arta . . .*" *(Capul de obsidian)*. Vincent Berger, în care totul ne îngăduie să vedem un alter-ego al lui Malraux, formulează răspunsul ce infirmă iopteza lui Möllberg: „*Arta noastră mi se pare o rectificare a lumii, un mijloc de a scăpa condiţiei omului. Confuzia capitală mi se pare a veni din faptul că s-a crezut — ceea ce se vădeşte evident în ideea pe care ne-o facem despre tragedia grecilor — că a reprezenta o fatalitate înseamnă a i te supune. Dar nu! Înseamnă aproape s-o posezi. Simplul fapt că poţi s-o prezinţi, s-o concepi, o face să scape adevăratului destin, implacabilei scări*

divine; o reduce la scara umană. Prin ceea ce are esențial arta noastră este o umanizare a lumii". Și implicit, putem adăuga, o depășire a absurdului.

De la planul istoriei, pe care nu-l abandonează, concepția activistă a lui Malraux se va proiecta în mod necesar pe planul artei, în intenția unei cuprinderi globale a omenescului. În prefața *Metamorfozei zeilor* autorul își exprimă intențiile în următorii termeni: "*Această carte nu are drept scop nici o istorie a artei — deși însăși natura creației mă constrînge deseori să urmăresc pas cu pas istoria — nici o estetică; ci semnificația pe care o dobîndește prezența unui răspuns etern interogării la care supune omul partea lui de eternitate . . .*"

În general preocuparea pentru artă a însoțit în permanență activitatea scriitorului și apare, mai mult sau mai puțin, în toate romanele sale, dar, începînd din 1948, romancierul a tăcut, interpretarea artei și memoralistica acaparîndu-l total *. Nu este vorba de o excludere, ci de o întregire. „*Condiția umană*, *Antimemoriile*, *Metamorfoza zeilor*, spune chiar Andre Malraux, *sînt capitolele uneia și aceleiași cărți*" *(Capul de absidian)*.

În accepția lui Malraux, arta trebuie văzută drept modalitate supremă a acțiunii, expresia ei cea mai durabilă ca necesitate omenească de eternitate. Ea transcede civilizațiile și este singura formă de transcendență posibilă. O transcendență în imanență am spune, și paradoxul e doar aparent dacă o raportăm la durata unei existențe individuale și deopotrivă, la durata unei singure civilizații. Pentru că, de fapt, în eternitatea relativă, dacă ni se îngăduie să spunem astfel, a culturii — „*moștenire a nobleței lumii*" *(Les Voix du Silence)* — supraviețuirea omului este asigurată atîta vreme cît specia dăinuiește

---

* Succesiunea scrierilor despre artă este următoarea: *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), *La Psychologie de l'Art* (1947—1949), *Saturne-Essai sur Goya* (1949), *Les Voix du Silence*, care reia și întregește *Psihologia artei* (1951), *Le Musée Imaginaire de la Sculpture mondiale* (1952—1955), *La Métamorphose des Dieux* (1957), reluată și definitivată în volumele: *Le Surnaturel, l'Irrél* (1974). *L'Intemporel* (1976). În *Galerie de la Pléiade* au apărut sub îndrumarea lui: *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci* și *Tout l'oeuvre peint de Vermeer*.

ar specia este în fond singura transcendenţă a individului şi singura formă de eternitate în limitele condiţiei umane. Nemurirea biologică nici n-ar însemna eternitate. Dintre Rembrandt şi un ipotetic longeviv vegetînd în infinit care ar fi nemuritorul?

Artistul creator este aşadar ipostaza sublimă a omului de acţiune, arta constituind un domeniu de afirmaţii, căci *„se naşte nu dintr-un fel de a vedea lumea ci de a o face"* (Conferinţă la UNESCO). Prin actul creator artistul *„inventează o altă corelaţie fundamentală" (Capul de obsidian)*. Este tocmai ceea ce îl face pe Malraux să conceapă arta ca pe un *anti-destin.*, *„Cel mai mare mister*, afirmă personajul Walter, *nu-i faptul că sîntem aruncaţi între profunzimea materiei şt cea a aştrilor; ci că, în această temniţă, noi scoatem din noi înşine imagini destul de puternice pentru a nega neantul nostru . . ."* Astfel, *„Toată arta este luptă împotriva destinului, împotriva conştiinţei a ceea ce poartă cosmosul ca indiferent faţă de om şi ameninţător: pămîntul şi moartea" (Les Voix du Silence)*. În esenţă, şi încă o dată trebuie s-o spunem, o depăşire a absurdului — cu mijloace omeneşti.

Această viziune conferă artei un caracter sacral prin aceea că acordă artistului mandatul de ambasador al omului în eternitate. Fără ca virtutea lui să implice vreun element supranatural. *„Sacralul picturii*, va preciza Malraux, *nu mai este un sacral al zeilor, este un sacral al morţilor. Cezanne şi Van Gogh, credincioşi, ţin mai mult la intrarea tablourilor lor în Luvru, decît la înmormîntarea trupurilor lor în pămînt creştinesc. Pentru Cezanne, ca şi pentru Van Gogh, Matisse sau Braque, locul sacru este Luvrul. Căci pentru fiecare pictor, operele alese aici sînt supravieţuitoare (. . .) Dacă Dumnezeu i-ar spune lui Cezanne că tabloul său este prost, Cezanne ar fi dezolat, căci nu-i deloc mulţumit de tablourile sale; dar Dacă Dumnezeu i-ar spune că pictura lui este proastă, catolicul Cezanne l-ar lua de mînă şi l-ar duce la Luvru. Noi aşijderi". (Capul de obsidian)* Sacră este puterea omenească de a crea, şi la aceasta face recurs artistul pentru a crea. Religiei mistice i se substituie un cult laic al creaţiei omeneşti, pe care Malraux îl proclamă cu fervoare:

„Sînt în artă cum eşti într-o religie". (La Table Ronde, 1954).

Este evident în logica acestei viziuni că imaginile prin care omul îşi neagă neantul nu pot copia imaginile existente. Relaţia artistului cu realitatea se nuanţează într-o modalitate particulară ce exclude *mimesisul.* Artistul nu copiază spectacole, ci creează forme. Cel care reproduce este artizanul, *„artistul-pictor"* cum îl numeşte Picasso, în opoziţie cu aşa-numitul *„Omuleţ din Ciclade". „Din cînd în cînd,* spune Picasso, *mă gîndesc: a fost odată un Omuleţ în Ciclade, şi a vrut să facă această sculptură uluitoare (. . .) Credea că o face pe Zeiţa cea Mare, sau pe cine ştie cine. A făcut asta. Şi eu, la Paris, ştiu ce a vrut să facă: nu zeul, ci sculptura. N-a mai rămas nimic din viaţa sa, nimic din speciile sale de zei, absolut nimic. Nimic. Dar asta rămîne pentru că a vrut să facă o sculptură".* Şi: *„Întotdeauna au existat Omuleţi care să vrea să sculpteze în maniera lor, exact în maniera lor. Îi tăiai, creşteau la loc. Ca dragostea femeilor pentru copiii lor" (Capul de obsidian).*

La celălalt pol se află *„artistul-pictor"*, care pictează pentru delectarea ochiului, care reproduce în genul *„drăgălaş"*; sau pentru neplăcerea ochiului, în genul „fioros", cînd moda o cere. *„Mai tîrziu,* îşi întregeşte Picasso ideea, *au existat «artiştii-pictori» care au făcut picturi, «artiştii-sculptori»- care au făcut sculpturi. Din fericire nu s-a păstrat totul: am fi avut pînă-n lună! Îţi închipui tot ce-au făcut «artiştii-pictori»! Dar d-astea se făceau mereu: fete frumoase şi femei slute, zei şi nezei! Întotdeauna se ştia ce sînt, din nefericire" (Capul de obsidian).* La care Malraux îi va răspunde, indirect, şi în convorbirea cu Guy Suarés: *„Sigur că da, arta este pentru noi o problematică, dar prin creaţie, nu prin producţia numită artistică".*

Arta creată şi nu cea care imită se constituie ca o lume coerentă şi particulară aşa cum o vedea şi Proust. Înseamnă asta oare un abandon al realului? Desigur nu, tot aşa cum, conform celei mai elementare dialectici, acela care creează istoria, şi fiind în celaşi timp produs al istoriei, nu iese din cadrul istoriei. Prin puterea creatoare a artistului, reali-

tatea îmbracă în lumea artei formele ce rezultă din corelaţia inventată de artist. Artistul devine rivalul realităţii fiind, în acelaşi timp produsul acesteia, ca şi omul istoriei, care, *mutatis mutandis*, a inventat corelaţiile sale. În orice caz, nu o abandonează şi nu o neagă. O îmbogăţeşte descoperindu-i formele pierdute în virtualităţi. Venus din Milano exista înainte de a deveni Venus. În blocul inform de marmură. „ *Penelul slujeşte la scoaterea obiectelor din haos*", spunea Tche Tao, contemporanul lui Poussin, pe care Malraux îl citează. Sau cum ar spune Van Gogh, aşijderi invocat, a crea înseamnă pentru un artist „*a da viaţă la ceva ce n-ar exista fără el!*"

În acelaşi sens, Picasso va declara: „. . .*Omul a ajuns să fixeze imagini tocmai pentru că le descoperea în jurul lui aproape formate, la îndemîna mîinii sale. Le vedea într-un os, în gurguiul dintr-o peşteră, într-o bucată de lemn . . . O formă îi sugera femeia, alta bizonul, alta capul unui monstru*" (Brassaï, *Convorbiri cu Picasso*).

Opera de artă, ca structură creată şi nu reprodusă, nu foloseşte ca termen de referinţă natura, ci tot opera de artă. Ce ne oferă în fond o istorie a artei decît succesiunea „*cuceririlor formelor de către forme*"! A discuta o sculptură de Brâncuşi nu înseamnă a pune alături de modelul ei — domnişoara Pogany, să zicem — ci alături de o sculptură de Rodin, de exemplu, a cărui modalitate artistică este negată de modalitatea lui Brâncuşi. După Malraux: „. . .*un pictor nu-i în primul rînd un om care iubeşte figurile şi peisajele: este în primul rînd un om care iubeşte tablourile*" (*Les voix du Silence*).

Înseamnă asta oare că opera de artă nu reflectă realitatea epocii sale? Cîtuşi de puţin! Că artistul poate exista în afara timpului său? Cîtuşi de puţin, dacă n-ar fi decît „*din motivul banal, dar neglijat, că nu poate aparţine altui timp*" (*Les Voix du Silence*). Că arta reflectă epoca este un adevăr care trebuie considerat axiomă. Într-o pictură de Leonardo nu căutăm nici biografia Monei-Lisa, şi nici nu ne întrebăm dacă fundalul reproduce exact peisajul italian de pe vremea Renaşterii. Ceea ce căutăm este sufletul Renaşterii într-o reflectare mediată. O re-

flectare mimetică şi pasivă aduce, desigur, parfumul ei de epocă, repede evaporîndu-se întru delectarea noastră, la nivelul superficial al senzaţiei. Dar oamenii nu se solidarizează prin miresme, oricît de plăcute, ci în comunicarea înfiorată dintre destinele lor.

În tablou, artistul găseşte o individualitate creatoare căreia în mod firesc i se va opune pentru a-şi afirma propria individualitate. Caută stilul. Adică o calitate particulară a lumii afirmată printr-un om. Natura nu are un stil pentru că nu are o conştiinţă; ea nu poate să-şi dea semnificaţii, opunîndu-şi în mod conştient propriile ei imagini. Stilul exprimă aşadar acea *„corelaţie fundamentală inventată de artist"*.

Spune undeva Malraux, în *Vocile tăcerii*, că orice destin de artist, începe prin pastişă. Cercetarea istorică a operei ne arată, într-adevăr, că pînă să devină el însuşi, un artist împrumută o identitate deja constituită, pe care apoi o va nega prin propria sa identitate, odată constituită. Înainte de a fi El Greco, El Greco a fost întîi un post-bizantin cretan; apoi un renascentist influenţat de pictura veneţiană, pentru ca, în cele din urmă, la Toledo, să devină El Greco, pictorul cel mai spaniol, după unii. În orice caz n-a început ca fotograf.

Iată de ce la întrebarea ce este arta, Malraux va răspunde: *„Acel ceva prin care formele devin stil" (Les Voix du Silence)*. Şi întorcînd obiectivul pentru a închide cercul, desprindem, tot din *Vocile tăcerii*: *„Nimic nu dă o viaţă mai corosivă ideii de destin ca marile stiluri, ale căror evoluţii şi metamorfoze par cicatricele lungi ale trecerii fatalităţii pe pămînt"*.

●

Metoda în sensul cel mai strict etimologic al cuvîntului — drumul — investigaţiei lui Malraux este *Muzeul Imaginar*.

Un muzeu, oricît de bogat, nu poate cuprinde un ansamblu integral şi coerent al creaţiei universale, inconvenient neglijabil atîta vreme cît muzeul, în accepţia lui tradiţională, era conceput ca un loc de delectare şi de contemplare. Între secolele XVI—XIX, observă Malraux, *„capodopera exista în sine"*. Euro-

pocentrismul artistic era un teren destul de comod înscris în parametrii unei viziuni estetice statornice şi, am spune, încorporate în gîndirea noastră. Chiar şi aşa, cuprinderea era oricum incompletă. Cît cuprinde Baudelaire, de exemplu, în poezia *Farurile?:* Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. Ce au văzut pînă în 1900 Baudelaire şi cei care s-au ocupat de artă? se întreabă Malraux, pentru a răspunde: N-au văzut operele capitale ale lui El Greco, Michelangelo, Masaccio, Grünewald, Tiţian, Hals, Goya . . .

Ne amintim o istorie a artei care, la vremea ei, a avut o funcţie unanim recunoscută de ghid, scrisă de Solomon Reinach (1858—1932). Şi astăzi, cercetarea ei ar fi instructivă, dar în alt sens: pentru a ne edifica asupra unor limite. Se vorbeşte acolo, de pildă, de stîngăcia artei egiptene. „Stîngăcie" faţă de canoanele esteticii europene, bineînţeles. Intrarea în circuitul artistic a artei universale îmbogăţeşte lumea artei noastre cu *„lumea artei create de artişti pentru care ideea de artă nu există"*, ceea ce nu s-a întîmplat în nici o civilizaţie pînă la a noastră. Această pătrundere modifică judecata şi intelectualizează relaţia noastră cu arta *(A.M.)* *„Acum o sută de ani*, spunea Möllberg, *ignoram patru din cele cinci continente; astăzi nu mai ignorăm nici o populaţie cît de cît importantă"*. De aici o mutaţie radicală în materie de gust: *„În locul gustului clasic, noi avem astăzi gustul universalului; nu căutăm arta primitivă, ci arta « într-un cuvînt», de la sculpturile japoneze din secolul al VI-lea pînă la Maillol, trecînd prin cele de la Bamberg"* *(Les Voix du Silence)*.

Difuzarea artei în asemenea proporţii este posibilă datorită reproducerii, constată Malraux. Albumele pot oferi ceea ce nici un muzeu nu poate. Astfel, *„artele plastice şi-au inventat imprimeria"*. Albumele deschid acel vast spaţiu mental care este *„Muzeul Imaginar"*: *„. . .expresia unei aventuri umane, evantaiul uriaş al formelor inventate"*. *(Les Voix du Silence)*. Din obiecte contemplate, operele de artă devin *„prezenţe"* care se confruntă contradictoriu şi impun, în locul contemplaţiei, o interogaţie ce iese din sfera esteticii. *„O artă a frumuseţii cosmosu-*

lui, îi spune Malraux lui Guy Suarés, implica o estetică. Arta unui timp al «Muzeului Imaginar», *deci în care valorile dispărute sînt deopotrivă prezente, implică o problematică*". Această problematică va lua în dezbatere structuri mentale diverse şi evidenţe particulare, dar care se unifică prin semnificaţia lor de fond. Muzeul Imaginar aduce printr-o „*enigmatică eliberare de timp* (. . .) *prezenţa în viaţă a ceea ce trebuia să aparţină morţii*" *(Les Voix du Silence)*. Este locul sacru al unei reînvieri. El înlocuieşte templul şi biserica. Misterul laic şi fără precedent care se desfăşoară în cadrul său ne pune în faţa „*Realităţii interioare a lumii*", aşa cum se constituie ea din recreările ei succesive care înseamnă tot atîtea interogări ale omului în faţa condiţiei sale. El devine locul şi mijlocul unei metamorfoze care se produce „*prin separarea operelor de funcţia lor*". Astfel, „*o statuie sumeriană şi «Capra» lui Picasso, o mască dogon şi «Hermes» al lui Praxitele se întîlnesc în semnificaţia lor comună*" *(Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale)*.

Un fapt interesant pentru cineva dornic să urmărească unitatea şi consecvenţa gîndirii lui Malraux este acela că ideea de metamorfoză poate fi semnalată *in nuce* încă în dialogul dintre tînărul arheolog Claude Vannes şi personajul Albert Raméges: „. . . *Valoarea esenţială acordată artistului*, susţine C.V. *ne maschează unul dintre polii vieţii operei de artă: starea civilizaţiei care o judecă. S-ar zice că în artă timpul nu există. Ceea ce mă interesează, înţelegeţi, este descompunerea, transformarea acestor opere, viaţa lor profundă, care este făcută din moartea oamenilor. Într-un cuvînt orice operă de artă tinde să devină mit* (. . .) *Pentru mine muzeele sînt locuri în care operele trecutului, devenite mituri, dorm, — trăiesc o viaţă istorică — aşteptînd ca artişti să le recheme la o existenţă reală. Şi dacă ele mă emoţionează direct, înseamnă că artistul are această putere de a reînvia . . . În profunzime, orice civilizaţie este impenetrabilă pentru alta. Dar obiectele rămîn, şi noi sîntem orbi în faţa lor pînă cînd miturile noastre se acordă cu ele*". *(Calea regală)*

Graţie metamorfozei, permanentă recreare a omului în învierile posibile abia în epoca noastră, omul

își prelungește partea sa eternă: „*...creștinii mor: dar sfîntul naște sfîntul; oștirile se destramă: dar eroul cheamă eroul; revoluțiile dau greș: dar dreptatea aprinde dreptatea; artele trec: dar capodopera se întîlnește cu capodopera*". (Dintr-o cuvîntare la UNESCO) De aceea, „*sensul cuvîntului artă este acela de a da oamenilor conștiință măreției pe care o ignoră în ei*". (Din prefața la romanul *Le Temps du Mépris*)

Grație metamorfozei, „Muzeul Imaginar" devine istoria spirituală a umanității. O istorie activă în care fiecare capodoperă se afirmă în relație cu alte capodopere și astfel își afirmă universalitatea. El este „*...lumea în care aceste imagini vorbesc o limbă deosebită și aceeași limbă* (...) *Și în această lume pe care metamorfoza o substituie simultan celor ale sacralului, credinței, irealului sau realului, noul domeniu de referințe al artiștilor este «Muzeul Imaginar» al Fiecăruia; noul domeniu de referință al artei este «Muzeul Imaginar» al Tuturor.*"

O analiză morfologică a gîndirii lui Malraux despre artă ar cuprinde o seamă de afinități, înrudiri sau tangențe, cu trimitere la Nietzsche, Dilthey, Kierkegaard, Heidegger, Elie Faure, Spengler, Focillon, Worringer, Ortega y Gasset etc. Nu ne-am propus aici o asemenea incursiune *. Ceea ce am dorit, întrucît publicul nostru îl cunoaște mai mult ca scriitor și om politic, e să fixăm reperele unui cadru, pe care le-am vrea tot atîtea puncte de sprijin în sens invers, atunci cînd ne vom referi la amplul fragment din *Antimemorii* consacrat lui Picasso sub titlul *Capul de obsidian*.

O singură referință ni se pare necesară: la Spengler. Pentru că Malraux însuși, atît de avar în trimiteri, îl invocă. În viziunea gînditorului german societățile sînt privite ca niște organisme supuse aceleiași fatalități biologice ca și ființele vii: se nasc, se maturizează, îmbătrînesc și mor. El neagă principiul „*continuității spiritului*" și ca atare orice formă de renaștere în sensul lui Malraux care și precizează

---

* A făcut-o foarte extins esteticianul polonez Stefan Morawski în cartea sa „*L'Absolu et la Forme — L'esthétique d'André Malraux*" (ed. Klincksieck, 1972).

dealtfel: „*« Muzeul Imaginar » pare în primul rînd destul de spenglerian. Nu multă vreme, căci pentru Spengler orice cultură e sortită pieirii, în timp ce pentru muzeu, orice mare stil e sortit metamorfozei*" *(Capul de obsidian)*.

●

15 000 de pînze, 10 000 de stampe, 34 000 de ilustrații de carte, 300 de sculpturi, nenumărate lucrări în ceramică imposibil de repertoriat . . . Cam acestea sînt proporțiile uriașei *cicatrice* lăsate de Picasso.

Termen de raportare obligatoriu în arta secolului XX, el este artistul cu o popularitate fără precedent, ridicat în slăvi sau negat, dar imposibil de ignorat. Întreaga lui creație este un adevărat muzeu al formelor, o sumă a artei contemporane și totodată a artei din toate vremurile cu multiplele ei resurecții. El însuși „*Știa cîte învieri însoțiseră expozițiile sale, de la sculptura romanică la cea mexicană, de la măștile negre la tablourile naive, de la picturile preistorice la toate formele agresivității. Cu el, creația artistică se regăsea pînă la caverne, pentru ca această aventură să se desfășoare paralel cu aventura lui*" *(Capul de obsidian)*. H. Sedlmayr vorbește despre proteismul lui Picasso și tocmai acest proteism face cu neputință o fixare într-un cadru estetic exact. Vitalitatea sa creatoare, pînă la adîncă bătrîneță, refuză clasificarea, în timp ce alți artiști se situează docil sub eticheta care le fixează identitatea. Să-ți placă sau nu artistul Picasso e greu, pentru că asta presupune a-l aborda din perspectiva unei estetici. Care? Cînd el însuși se sustrage principial oricărei estetici: „*în primul rînd ar trebui să li se explice oamenilor că o creație este rareori un fenomen estetic*" *(Capul de obsidian)*. Este mai mult: un mod de a exista care nu se măsoară prin obedință fără de anumite canoane, ci prin capacitatea de a smulge lumii stagnante propriile tale imagini și de a i le impune. În acest sens, personajul real Picasso devine unul dintre cei mai expresivi eroi posibili ai lui Malraux și prezența sa în galeria de personalități a *Antimemoriilor* este cît se poate de firească în sensul lui Malraux: „*Ceea ce mă interesează într-un om oarecare este condiția umană;*

într-un mare om, mijloacele şi natura măreţiei sale; într-un sfînt caracterul sfinţeniei sale. Şi cîteva trăsături care exprimă mai puţin un caracter individual cît o relaţie particulară cu lumea". *(Capul de obsidian)*. Această „*relaţie particulară cu lumea*" se reprezintă în lumea creată de Picasso „*în concurenţă cu realitatea care îi este impusă, cea a «vieţii»*". „*Un mare romancier trebuie să facă concurenţă vieţii*" este titlul-principiu al unui articol de Malraux *(Arts*, 1952*)*. Nu trebuie decît să înlocuim *romancier* cu *pictor*, sau artist în general.

Secţiunea amplă din *Antimemorii* intitulată *Capul de obsidian* este o monografie Picasso, dar o monografie făcută de Malraux — mai degrabă un roman Picasso în genul romanelor eseistice ale lui Malraux, şi în care „*eroul*" se reprezintă în măsura în care îşi reprezintă „*romancierul*". Un roman al creatorului Picasso în spiritul său, fără nici o incursiune în biografia personajului; pentru Malraux, biografia, ca şi istoria „*nu determină, ci cheamă*" *(Metamorphose des Dieux)*.

Definindu-l pe Garine, Malraux spunea: „...*o singură raţiune care nu-i o parodie: folosirea cea mai eficace a forţei sale*". Este tocmai ceea ce se demonstrează în cazul Picasso ca nicăieri în exegezele ce i s-au consacrat. Toată cartea este spectacolul interpretat al unei vocaţii sieşi credincioase.

La Picasso, vocaţia artei se conjugă cu cea a luptei. „*În definitiv*, îi spune el lui Malraux, *nu poţi lucra decît luptînd cu ceva. Chiar cu tine însuţi*". În consecinţă, relaţia lui cu realitatea este antagonică. Niciodată nu va putea fi copistul ei. Pentru el, „*Natura trebuie să existe pentru ca s-o poţi viola*". În spiritul acestei profesiuni de credinţă, e cît se poate de firesc „*Să deplasezi. Să pui ochii în picioare. Să contrazici (...) Natura face multe lucruri ca mine, dar le ascunde! (...) fac o pictură care muşcă.*" *(Capul de obsidian)*. Voinţa dominatoare a artei sale se constituie ca cea mai imediată exemplificare a tezei lui Malraux, potrivit căreia: „*Arta se naşte tocmai din fascinaţia insesizabilului, din refuzul de a copia spectacole; din voinţa de a smulge*

formele lumii pe care omul o îndură pentru a le face să intre în cea pe care o guvernează" (Les Voix du Silence).

Acelaşi principiu definitoriu pentru Picasso, mutat pe planul acţiunii imediate generează eforturile de autodepăşire eroică a personajelor lui Malraux încă de la primele scrieri. „*Viaţa este o materie*, spune Perken, *totul e să ştii ce faci din ea . . .*" Picasso-om-de-acţiune-pictor va spune: „*Trebuie făcut ceea ce nu există acolo şi n-a fost făcut niciodată. Asta-i pictura: pentru un pictor, catch-ul cu pictura" (Capul de obsidian).*

Subtextul este revolta. „*Ce să faci cu cadavrul ideilor care stăpîneau conduita oamenilor cînd îşi credeau existenţa utilă vreunei salvări oarecare*, se întreabă Claude Vannec, *ce să faci cu cuvintele celor care vor să-şi supună viaţa unui model, aceste alte cadavre?*". „*Ce este sculptura? Ce este pictura?* se întreabă Picasso. *Veşnic ne cramponăm de nişte idei bătrînicioase, de nişte definiţii perimate, ca şi cum rolul artistului n-ar fi tocmai să dea altele noi" (Brassaï, Convorbiri cu Picasso).* Noile forme sînt anti-formele picassiene, în opoziţie cu producţia „*artiştilor-pictori*", cei care „*îşi fabrică o mică formă de prăjituri şi după aia, fac prăjituri. Veşnic aceleaşi prăjituri. Sunt foarte încîntaţi" (Capul lui obsidian).*

La Picasso, tocmai fuga de stil devine stil. Heraclitismul său, veşnica lui prefacere, neputinţa de a se fixa trădează un fond donjuanesc, atît de spaniol, în care nevoia unui absolut, imposibil în „*Arta civilizaţiei noastre al cărei vid spiritual îl exprimă rînjind . . .*" *(Capul de obsidian)*, se converteşte, printr-o dialectică firească, în nihilism. „*În mod obişnuit*, îi spune el lui Christian Zervos, *un tablou se constituie din suma adaosurilor. În cazul meu este o sumă a distrugerilor*" (1935).

Există, desigur, şi el o ştie, o artă inocentă, dar nu a lui. Inocenţa la care uneori chiar jinduieşte cu declarată melancolie — „*Ah, dacă aş fi «artist-pictor» . . . (. . .) Cît m-ar amuza să pictez aşa!*", îi mărturiseşte el lui Brassaï — inocenţa aceasta îi este interzisă, precum eroilor lui Malraux tihnita „*viaţă de praf*". În dialectica ei, arta lui Picasso

este o revoluție permanentă, într-o epocă de criză pe care o contestă. Dar ar fi putut accepta el oare echilibrul grecesc? Structură barocă, Picasso este organic incompatibil cu calmul și seninătatea clasică. Rousseau Vameșul are candoarea unui Parsifal, Rouault are caritatea, Chagall are înțelegerea și puterea laudei. Picasso nu are aceste resurse. Are, în schimb, agresivitatea — caracteristică esențial donjuanescă ce justifică trimiterea noastră la legendarul său conațional. Neputința lui Don Juan de a se fixa se conjugă în mod firesc cu starea de permanentă agresivitate a cuceritorului, care, vînător al absolutului, nu se poate concepe fixat în cucerirea sa. De aceea Don Juan nu va cunoaște niciodată stabilitatea în iubire. Picasso nu se poate concepe într-o lume stabilă și nici într-o stare lăuntrică stabilă. Cazul său exprimă deopotrivă starea de criză dinafară — a unei civilizații care, cum spune Malraux în ultimul său interviu („*L'Express*, 8—14 noiembrie 1976) trecînd de la trăsură la bomba atomică și zborul spre lună vădește totuși inaptitudinea completă de a se concepe — și reflexul ei într-un temperament instabil prin vocație. De aceea Picasso nu se poate concepe în stabilitatea unei formule artistice definitive.

„*Cea mai furibundă acuzare a picturii, scrisă în tablouri, aparține picturii*", notează Malraux. Și întregește: „*Cînd a mai luptat un pictor cu atîta înverșunare împotriva picturii, și fără îndoială împotriva lui însuși? (Capul de obsidian).*

În galeria personajelor romanești ale lui Malraux, Picasso și-ar afla locul alături de nihiliști ca Hong *(Cuceritorii)* sau Tchen *(Condiția umană)*. Un simplu exercițiu de „traducere" învederează elocvent această trimitere.

Iată cîteva notații din portretul lui Hong:

„*... el a descoperit că nu ura deloc fericirea celor bogați, ci respectul pe care și-l purtau ... Dezgustul său pentru respectabilitate ... l-a dus în rîndul revoluționarilor. Ca toți cei însuflețiți de pasiune, se exprimă cu forță, ceea ce îi dă autoritate, și această autoritate a sporit prin caracterul pătimaș al urii*

sale împotriva idealiștilor. Îi urăște pe idealiști pentru că pretind că «aranjează lucrurile». El nu vrea ca lucrurile să se aranjeze... El, Hong, nu se numără printre cei care au copii, nici printre cei care se sacrifică, nici printre cei care au dreptate pentru alții în afară de ei înșiși... Socoate că prea mulți oameni s-au lăsat abătuți de la vocația lor unică pentru umbra unui ideal oarecare... Această nevoie de acțiune... Fiecare ucidere sporește încrederea pe care o are în el însuși..."

Și portretul lui Tchen:

„... *terorismul devenea pentru el o fascinație... Capabil să învingă, dar nu să trăiască în victoria obținută... Se aruncase în lumea omorului și nu va mai ieși din ea: cu înverșunarea lui, el intra în viața teroristă ca într-o temniță... nu putea trăi dintr-o ideologie care să nu se transforme în acte... dar ura contemplarea... dar ca orice mistic simțea că absolutul lui nu poate fi prins decît în clipă... Deplina stăpînire de sine...*"

Și parafraza liberă pentru un portret posibil al lui Picasso:

El a descoperit că nu ura încîntarea de sine a «artiștilor pictori» fixați în confortul unor estetici, cît respectul pe care și-l purtau. Aversiunea lui pentru respectabilitatea academică l-a dus în primele rînduri ale avangardei. Ca toți cei mînați de pasiune, se exprima cu o forță care îi dădea autoritate, și această autoritate a crescut pe măsura înverșunării cu care ura orice formă de conformism artistic. Ura formele gata confecționate ale «artiștilor-pictori» în care vedea o împăcare cu realitatea, cînd relația lui cu realitatea era luptă. Picasso nu se număra printre artiștii care lasă urmași. Cine ar putea prelua succesiunea lui? Nici dintre cei care se sacrifică, nici dintre cei care au dreptate pentru alții în afară de ei înșiși. Considera că prea mulți artiști s-au abătut de la vocația lor unică amăgindu-se cu formula unui stil. În nevoia lui permanentă de mișcare, de acțiune, știa că fiecare distrugere îi sporește încrederea în el însuși. Ucigaș solitar al propriilor sale forme, urmărea fascinat jocul necurmat al metamorfozărilor sale, capabil să învingă, dar neputînd trăi niciodată în confortul victoriei. Se

închisese în lumea artei sale ca într-o temniță. Orice nouă posibilitate întrezărită trebuia transformată prin act în tablou, sculptură, ceramică, desen, căci ura stagnarea care te putrezește. Ascet al vocației sale, știa că absolutul său nu poate fi prins decît în clipa creatoare. Deplina stăpînire de sine . . .

Alături de unele citate care apar în aceste pagini, altele s-ar putea adăuga pentru a susține cu propriile lui afirmații schița portretului de mai sus.

Nihilistul Picasso, așadar! Numai că afirmațiile sînt în general ambigue și fiecare poartă propria ei contrazicere. Orice negare aduce cu sine, implicit, o afirmare. Afirmarea contrariului negării. Cum în natură distrugerile ciclice poartă în ele promisiunea renașterilor viitoare. Numai tăcerea și indiferența neagă radical. Nihilismul lui Hong și al lui Tchen are o direcție și o arie exacte, iar distrugerile lor se integrează în procesul dialectic al revoluției care vrea să schimbe un destin îndurat într-unul dominat. Aceasta pe planul istoriei. Pe acela al artei, distrugerile succesive ale lui Picasso sînt tot atîtea sinucideri și reînvieri din care se nasc formele noi cu promisiunile pe care le poartă în ele. „*Fac un tablou, apoi îl distrug*, îi spunea el lui Christian Zervos. *În cele din urmă, totuși, nimic nu se pierde (. . .) Cu fiecare distrugere a unei descoperiri frumoase, artistul nu anihilează descoperirea, ci mai degrabă o transformă, o condensează, o face mai substanțială. Ceea ce apare, în final, este rezultatul descoperirilor eliminate.*"

Hong, Tchen vor să distrugă *o societate de praf*. Ura lui Picasso, tot atît de neiertătoare, vizează o artă de praf.

Încă prea aproape de fenomenul Picasso, ar fi prezumțios să avansăm judecăți definitive, tocmai asupra lui, veșnic mobil și derutant. Sînt preferabile ipotezele. Am încercat să schițăm una în contextul general al viziunii lui André Malraux.

ION GHEORGHIU
1964

Abordezi un pictor ca artist din momentul cînd începi să-l recunoşti. Nimeni nu-i pictor numai pentru că s-a născut pictor, ci pentru că a vrut *să devină* printr-un efort lucid şi tenace, aprofundîndu-şi vocaţia şi formînd-o în relaţiile pe care i le impune realitatea artistică a epocii sale. Pictorul cel mai „naiv" la un contact superficial, Henri Rousseau, mărturisea că stilul său este *„rezultatul unei munci îndîrjite"*, şi cine ştie să privească pînzele fermecătorului Vameş, recunoaşte sub aparenţa naivităţii o elaborare teribil de savantă. Artistul care lansează capodopere cum pasărea cîntă este mit născut din lene şi spaimă în faţa eforturilor adesea dureroase ale gîndirii creatoare. Andreescu *a devenit* Andreescu ca şi Ghiaţă, Petraşcu, Pallady ş.a., pentru că au ştiut să elimine elementele străine din ceea ce considerăm acum stilul lor, să reorganizeze plastic realitatea în raport cu tablourile de la care au pornit şi din care au învăţat imitînd. Odată recognoscibil, un pictor impune obligaţia de a-i cunoaşte mijloacele prin care a ajuns să dea glas propriu vocaţiei sale, *să opună*, aşa cum spune Malraux, *tablourilor existente, tablouri care încă nu există.*

Putem vorbi în cazul lui Ion Gheorghiu — aceasta fiind aşadar întrebarea cu care trebuie să abordăm orice creator — de o identitate artistică proprie?

Începuturile pictorului stăteau sub semnul cîtorva favoriţi. Recunoşteai o cultură plastică nutrită

abundent: Andreescu, Tonitza, Modigliani, Braque. De la unul idealul unei compoziții solide; o anumită afinitate sentimentală, cu altul. Una din pasiunile sale a fost și este Vermeer, și lecția strălucită de colorist a maestrului din Delft a fost bine asimilată. Dar sub diversitatea influențelor simțeai vibrația unei sonorități specifice, un timbru particular care te avertiza că dincolo de preferințele constatabile e cineva care își încearcă vocea, gata să producă acea ruptură necesară pentru a afirma propria sa viziune, reținînd de la modele unele elemente de limbaj, dar îmbogățindu-le cu mijloace noi, ale sale, apte să-l exprime. Cunoașterea profundă a artei populare și, în special, aceea a icoanelor pe sticlă va precipita această evoluție pînă la formele noi și inedite de acum, cînd tablourile sale nu mai pot fi confundate.

Calitatea specifică picturii lui Ion Gheorghiu este culoarea, evident într-o relație ce implică suma tuturor componentelor din care se naște un tablou: motiv, desen, compoziție. Dar toate aceste componente se vor organiza și modifica în raport cu sonoritățile culorii, servind acest mijloc de expresie preferat de sensibilitate și viziunea artistului.

Ca bun elev al lui Camil Ressu, Gheorghiu cunoaște valoarea desenului; schițele premergătoare, pînă la ultima variantă, cea trasată în cărbune, ca o schelărie a viitorului tablou, indică un virtuoz. Ductul precis și pur elimină elementele accidentale și inutitlul într-o concentrare care caută schema ideală, forma esențială ascunsă sub pitorescul individual al subiectului. Și acest gust al arbitrariului clasic, tentat să abstractizeze și nu să descrie, este un indicativ important pentru întreaga sa pictură.

Dar tentația abstractizării merge numai pînă acolo unde e necesară unei exprimări sintetice, adică atîta vreme cît servește ca mijloc rațional de analiză esențială a motivului și refuză pulverizarea acestuia în sugestii sau concepte subiective.

În consecință, valoarea descriptiv-anecdotică dispare în favoarea unei valori sensibile specifice.

dar lucid elaborată. Exact este aşadar sentimentul care se degajă din tablou, ca rezultat al unei organizări plastice.

Şi pentru că Ion Gheorghiu nu-i un „povestitor", se explică de ce aria inspiraţiei sale este destul de restrînsă, şi cu deliberare. În naturi statice el recurge la motive să le spunem „clasice": peşti, păsări, flori, consacrata chitară, ulcele, vase, obiecte umile care ne înconjoară şi cărora de multe ori ochiul nu le descoperă valori estetice. „*Ce deşertăciune şi pictura, care stîrneşte admiraţie pentru asemănarea unor lucruri cu originale pe care nu le admiri*", spunea Pascal, excluzînd, ca auster jansenist, bucuria senzuală a ochilor, ignorînd mai ales posibilitatea acestei arte de a exprima prin transfigurare valorile unei sensibilităţi particulare— cu alte cuvinte, pentru privitor, un mijloc de cunoaştere a realului în posibilităţile sale infinite. Dar pictorul ştie că aceste obiecte vor deveni graţie mijloacelor proprii artei sale, oglinda sufletului său, care la rîndul lui este fragment din sufletul colectiv al ţării şi al epocii cărora le aparţine. Rembrandt născut pe coastele Mediteranei, Renoir în Alaska, ar fi cu totul altceva.

E imposibil să concepi pictura lui Ion Gheorghiu altundeva decît aici, de unde îşi trage esenţa şi unde, afirmîndu-se ea însăşi, îi descoperim rădăcinile.

Cînd între două naturi statice pictorul atacă o compoziţie sau un peisaj, concepute dealtfel tot ca naturi statice, mijloacele de expresie unifică sentimentul şi indică aceleaşi surse. O Veneţie, compusă dintr-o aglomerare de cupole bizantine şi colorată pe o dominantă de roşu, asociază imediat vechi icoane româneşti şi consistenţa lor lemnoasă; capul înclinat al unui nud într-o atitudine de calm contemplativ are graţia hieratică a unei Madone; „baigneusele" au ceva din păcătoşenia candidelor damnate din infernul frescelor mănăstireşti şi gesturile lor, pietrificate parcă, trădează un suflet cu amintiri bizantine; caroiajul unui acoperiş prelucrează sugestia unui motiv ornamental dintr-o icoană pe sticlă; penajul buf-

niței sugerează broderia unei ii. În fine, materialitatea specifică a culorii lui Gheorghiu, cu tonurile ei atît de prețioase, amintește zmalțul ulcioarelor, vibrația ei are ceva din vibrația pe care imperfecțiunile sticlei manufacturiere, ale „glajei" și uzura timpului au eliberat-o din aplatul inițial al icoanelor pe sticlă. Dar identificarea acestor surse nu înseamnă *deloc* imitații de folclorist sau arhaizări, ci metamorfoze simțite și gîndite îndelung și cu inteligență plastică, prin care pictorul reușește să valorifice în forme moderne fondul unei spiritualități specific românești.

Organizarea motivului real în echivalența sa picturală nu urmează ordinea naturalistă, ci armonii plastice cu voite rigidități geometrice. Ion Gheorghiu intră în categoria pictorilor care pictează în atelier și nu „la motiv", tocmai pentru a se elibera de eventualele presiuni ale motivului, reorganizîndu-l apoi independent din schițe și, mult, din memorie. Un amănunt care proclamă această independență voită este faptul că majoritatea tablourilor sale sînt închise într-un chenar de culoare care dublează delimitarea ramei.

Compoziția este în genere simplificată pe verticale și orizontale foarte lizibile, fără să evite, prin arabescuri dezinvolte, unghiurile drepte. Perspectiva, atunci cînd nu remarcăm tendința de a construi bidimensional, rezultă din contraste de tonuri calde și reci care se apropie sau fug de retină. Concludente în acest sens sînt mai ales peisajele din Praga sau cele cu uzine. Culoarea dobîndește astfel un rol constructiv, își integrează formele, le delimitează în raporturi necesare, acuzînd și mai mult geometrismul clasicizant al desenului inițial.

Spuneam că elementul dominant în pictura lui Ion Gheorghiu este culoarea. Dar ea nu acoperă naturalist suprafețe. Culoarea locală este eliminată cînd periclitează acordul. Învățînd din lecția lui Vermeer ca și din aceea a zmalțurilor populare, artistul transformă culoarea într-o prețioasă materie plastică. Ceea ce trebuie precizat și subliniat este faptul că tablourile sale nu sînt organizate

în funcție de o sursă de lumină și totuși lumina e pretutindeni, încorporată în culoare, iradiată de ea; tonurile cele mai sumbre au proprietăți luminiscente grație capacității pastei de a juca lumina diafană. Nu-i un hazard; această calitate provine din modul de preparare a culorii. Niciodată tonuri pure, ci suprapuneri cu dedesubturi savant eliberate, aparent accidental, în puncte sau pe zone foarte mici. Un anume galben este compus dintr-un verde care acoperă alt galben; deasupra, pictorul revine cu un galben țitron, apoi cu un oranj, din nou cu un galben de Neapole, și iarăși cu un oranj. Un verde putred dintr-un peisaj de baltă este un negru stins cu zeamă de galben etc. Această tehnică laborioasă ne îndreptățește să spunem, fără ezitare: „culorile lui Gheorghiu". Intensitatea tonurilor se amplifică apoi în acorduri, fie pe complementare, fie pe familii de culori. Lumina absorbită dirijează dialogul dintre forme și culori, fără să circule însă în tablou, ci pe suprafața lui. Niciodată pînzele sale nu te invită înlăuntrul lor. Cine n-a simțit tentația de a intra într-un peisaj olandez, animat de obscura dorință de a-l lua astfel în posesie? Dar nimeni nu simte același impuls în fața unui vitraliu. Viziunea bidimensională uneori, un anume cloazonism evident în tablourile lui Gheorghiu invocă vitraliul. Înrudirea merge mai departe: fervoarea picturii sale, sentimentul de reculegere intensă și calmă uneori, alteori dramatic, dar întotdeauna „urînd mișcarea ce răvășește liniile", obligă contemplația. Pentru că obiecte, personaje, peisaje își pierd prin reconstrucție picturală și culoare impersonalitatea naturalistă. Artistul și le-a însușit și le-a preschimbat în referințe la anumite stări emoționale pe care privitorul nu le poate lua în posesie ci le împărtășește, comunicînd astfel cu autorul lor.

Încărcătura lirică a picturii sale exclude un reproș care i s-a făcut uneori cu destulă superficialitate. E vorba de „tendința spre decorativ". Dar decorativul este adesea armonie neînsuflețită de emoție, în timp ce în tablourile lui Gheorghiu emoția palpită, contaminează. Ceea ce pare de-

corativ e mai degrabă aspirația de a clasiciza forme de artă populară.

Contrar unor aparențe, Gheorghiu nu-i un spontan exploziv, ci un meditativ care caută să exprime în forme sensibile conținutul unor reflecții întemeiate pe tradiționalele valori umaniste ale artei românești. Ceea ce nu exclude manifestarea unui temperament impetuos, dar presupune în permanență un control rațional, filtrele multiple ale unei îndelungi elaborări plastice.

Și dacă ar fi să amestecăm în definirea lui criterii dinafara picturii, ne-am gîndi în primul rînd la *poezie*, în acea zonă a ei care înglobează toate artele, sub semnul bucuriei de a trăi.

La 35 de ani, drumul lui Ion Gheorghiu se arată larg deschis și plin de ispite creatoare, căci fiecare tablou e promisiunea unui tablou mai frumos. Iar la un adevărat artist, cursa aceasta ține cît puterea degetelor pe penel.

PUCĂ
ŞI EL ÎNSUŞI

O expoziţie organizată de cîţiva entuziaşti în foaierul Teatrului Mic din Bucureşti, cîteva articole apărute cu acest prilej, precum şi ilustraţiile publicate prin ziare şi reviste au atras aproape simultan atenţia asupra lui Florin Pucă şi a desenelor sale.

Cei cîţiva ani care s-au scurs de la acest debut l-au impus, acordîndu-i un loc şi un statut destul de singular, undeva între rezerva uşor agasată a profesioniştilor în faţa unui diletant prea aclamat şi adopţiunea entuziastă a literaţilor care citesc în imaginile lui, dincolo de bufonada şi de insolitul aparenţelor, un univers poetic dramatic şi de o mare autenticitate. Personajul în sine e foarte pitoresc în lumea boemei literare. Capul hirsut, împodobit cu o barbă neagră, cioplit parcă într-un lemn dur şi rugos, îi dă o înfăţişare de călugăr bîntuit de vise rele sau de tîlhar dintr-o carte cu povestiri fioroase. Dar aparenţa feroce, cultivată cu oarecare cochetărie neagră şi subliniată prin sarcasmele unui limbaj truculent, presărat cu absurdităţi savuroase şi sinceităţi biciuitoare, este o mască pur defensivă, platoşa unei sensibilităţi în permanentă reacţie, şi pe care desenele o trădează dealtfel.

Întîmplarea face ca semnatarul acestor rînduri să se numere printre cei care, de la bun început au urmărit cu un interes din ce în ce mai surprins şi mai admirativ jocurile sale, pentru că Florin

Pucă s-a descoperit jucîndu-se, fără să-şi dea seama că din joaca lui va ieşi la iveală o vocaţie ignorată pînă la cei treizeci şi patru de ani cîţi avea. Cochetase pînă atunci şi cu alte muze în răgazurile îngăduite de meseria lui de retuşor fotograf la editura Meridiane şi acuza toate simptomele unui viitor ratat; scria versuri, juca în spectacole de amatori, ticluia scenarii trăsnite, sau colinda cu aparatul de fotografiat pe la nunţi şi botezuri umile culegînd imagini de un grotesc duios, vrednice de penelul bunului Vameş Rousseau, habar neavînd că într-o bună zi se va apuca să şi deseneze.

Ca desenator, a început cu mici glume creionate spontan, pe care le arăta celor din jur, ca să-i amuze, amuzîndu-se el însuşi, cu oarecare uimire, de hazul pe care îl stîrneau. Era într-asta o nevoie poate neştiută de a comunica şi de a se comunica sub paravanul unui umor desfăşurat cu mijloace tot mai variate, cu o capacitate de invenţie ce se amplifica pe măsură ce se lăsa captivat de propriile sale jocuri. De la improvizaţia cu iz dadaist, de la gluma grasă cu savoarea duboutiană (şi trebuie notat că nici nu auzise de Dubout), de la naraţiile burleşti pe care s-ar putea glosa la modul urmuzian şi pînă la dezlănţuirile fantaste din producţiile ulterioare, desenele lui Pucă afirmă un excepţional talent instinctiv.

Din ce în ce mai expresiv, mai definit în relaţiile şi atitudinile sale, personajul lui Pucă — pentru că marea majoritate a desenelor se ordonează în jurul aceluiaşi figurant în care recunoaştem propria sa înfăţişare conturată uneori cu o vervă sarcastică, alteori cu o stranie melancolie — ne-a devenit familiar; mai mult, începem să vedem în el altceva decît o amuzantă intenţie de caricatură: simbolul unei atitudini de viaţă.

Dincolo de nota lor umoristică, dincolo de anecdota imediată, de savoarea inedită a unui detaliu, privite în ansamblu, desenele lui Florin Pucă încheagă unitatea morală a unui personaj. Acest personaj este el însuşi, încercînd să se descopere printr-o frenetică automultiplicare în di-

verse ipostaze. Dar o automultiplicare ce n-are nimic narcisiac, nimic egolatru, şi din care citim, într-o parafrază voit grotească — din pudoare, şi chiar dintr-un soi de pornire împotrivă-şi — frămîntările unui suflet teribil de sentimental şi de candid, veşnic dezamăgit şi veşnic plin de pofte de viaţă, dar chinuit de handicapuri dificile: propria lui sensibilitate şi impresia obscură că niciodată nu se va găsi pe el însuşi, că întotdeauna va fi de prisos, că între aspiraţiile sale intime şi realitatea vieţii sale ceva este în contratimp. Handicapuri cu atît mai incomode cu cît bănuim această sensibilitate brăzdată de ascunse cicatrice care fac alegerile prudente, posibilităţile îndoielnice, iluziile fragile şi certitudinile pasagere. Iar la dezavantajele acestei structuri, vulnerabilă tocmai prin buna ei calitate, se mai adaugă maliţiile hazardului, accidentele din afară care-i joacă tot felul de renghiuri — acel ghiveci răutăcios care dintr-o mie de trecători te alege pe tine ca să-ţi cadă în cap, coaja de pepene ascunsă perfid lîngă rigolă care îţi pîndeşte pasul, tocmai ţie.

Pornind de la joc, Florin Pucă a găsit treptat în desen modalitatea cea mai potrivită pentru a exprima aprigul său dialog cu el însuşi şi cu existenţa — dialog în care multe gînduri sumbre şi multe melancolii nu-şi vor primi, poate, niciodată răspunsul. Îl poartă cu toate acestea fără să se menajeze, fără să blesteme, cu resemnarea autoironică a acelor ghinionişti lucizi care ştiu, ca şi Heine, că dacă s-ar întîmpla ca din cer să se işte o ploaie cu guldeni de aur, ei s-ar alege doar cu cucuiele. Într-un cuvînt, un melancolic dublat de un sceptic a cărui ironie aminteşte oarecum de *Witz*-ul romanticilor; dar un melancolic care refuză autoînduioşarea lăcrămoasă, un sceptic care în adîncul tainic al inimii sale ar mai vrea să creadă în miracole. Şi dintre toate miracolele, se vede că acela al iubirii îl fascinează, tocmai pentru că ţinta frecventă a sarcasmelor sale, îngroşate pînă la cel mai neiertător grotesc, este *el* şi *ea*. *El*, întotdeauna stîngaci, visător şi inutil, *ea*, opulentă, nesimţitoare, tiranică; şi cu toate acestea, inse-

parabil legaţi prin nu se ştie ce bizar mecanism de afinităţi elective, căutîndu-se în ciuda tuturor farselor şi trădărilor joviale sau feroce prin care se înlănţuie pe viaţă şi pe moarte.

Dar a reduce desenele lui Florin Pucă la motivul cuplului înseamnă a vedea numai o latură, şi nu ceea mai definitorie a unei creaţii complexe care a acumulat exploziv cîteva sute de desene în numai vreo doi ani.

Două sînt registrele sale distincte şi oarecum succesive, ele marcînd într-un fel însăşi evoluţia lui. Unul, deliberat umoristic — un umor dus pînă la absurd prin insolitul asociaţiilor — şi în care desenele sînt de obicei însoţite de citate scoase din cele mai neaşteptate cărţi şi broşuri cu un simţ special al inadvertenţei lor la imagine. O piaţetă, de pildă, iar acolo personajul lui Pucă, purtînd o raniţă în spate, şi zăbovind perplex în mijlocul unei figuraţii absurde: o lampă de gaz pe caldarîm, un soi de amazoană grotească ivindu-se după un colţ de clădire, nişte animale total inventate şi legenda: „*Putem spune că, în această privinţă, broasca ţestoasă seamănă cu un om care, simţindu-se flămînd, se duce, bunăoară, la restaurant*"; sau, într-o sală de spectacole, acelaşi personaj tăind lemne pe scenă, iar dedesubt următorul text: „*Să am iertare, stimaţi cetăţeni, dar asta e, cum s-ar spune, curată porcărie*"; sau, *el* şi *ea*, într-o pădure, ascunşi sub o pălărie pentru a scăpa de urmărirea unor jivine agresive; în sfîrşit, treanuri cu picioare în peisaje abracadabrante, obiecte eteroclite care puse alături amintesc de faimoasa întîlnire fortuită pe-o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi-a unei umbrele, despre care vorbea Lautréamont.

Repetarea anumitor atitudini şi situaţii neagă însă ceea ce la prima vedere pare gratuit. Ipostazele personajului Pucă sînt aproape totdeauna în dezavantajul său. Funcţia umorului este aceea de-a sancţiona astfel sentimentalismul său încorigibil. Şi e ceva nespus de copilăresc şi de emoţionant în acest sentimental care se răzbună pe el însuşi pentru că nu poate măsura lumea decît cu trăsă-

turile inimii sale, printr-o optică ce se plăteşte deseori cu durere.

Jocul odată dezlănţuit, artistul va căuta să-l depăşească pentru a-i conferi semnificaţiile profunde ale unei adevărate confesiuni. Imaginaţia inventivă se dovedeşte inepuizabilă şi descoperă treptat voluptatea de-a uzurpa aparenţele, de-a rupe ordinea ştiută, modificînd, desfigurînd, plăsmuind hibrizi de-o surprinzătoare veridicitate care duc gîndul privitorului la bestiarele arhaice ale artei fantastice. În această ordine de idei, figuraţia animalieră a desenelor sale, ca şi asamblările groteşti sugerează asociaţii cu atît mai surprinzătoare cu cît nu se deduc printr-o filieră de influenţe. Ele există în mintea privitorului cultivat, artistul ignorîndu-le. Aceste *impossibilia* pitoreşti sînt invenţii spontane şi foarte personale cu înrudiri depărtate în timp, ceva în genul *drolerilor* franţuzeşti sau aşa-numitelor *babewyn* engleze. Cu ajutorul lor Pucă îşi creează astfel un vocabular propriu, aproape emblematic, menit să-l exprime.

Al doilea registru devine aşadar prin excelenţă meditativ, grav, dramatic. într-un copac, fiecare frunză reproduce fizionomia personajului, iar pe alee, un măturător — tot el — îndeasă în tumbăraie frunzele căzute . . . un labirint (motiv manierist tradiţional) de cărări pe care, multiplicat de astă dată sub înfăţişarea unui pelerin, personajul nostru călătoreşte spre un soare în mijlocul căruia tronează un scaun . . . aici îl descoperi odihnindu-se pe-o sforicică prinsă de-a curmezişul altui soare iradiind sus raze, jos rădăcini . . . aici în chip de Orfeu hilar cîntîndu-le din vioară unor fiare de specii incerte . . . dincolo îl vezi zburînd cu păsările lui stranii spre un copac mirific care galopează la rîndul său în întîmpinarea lui purtat de rădăcini ce s-au întruchipat într-altă jivină din bogatul său bestiar . . . sau tronînd ca un rege melancolic şi somnolent în mijlocul unui peisaj de-o stranie dezolare, tenebros, văduv, neconsolat întocmai ca acel *Desdichado prinţ de Acvitania* din sonetul lui Gérard de Nerval.

Fiecare imagine adaugă un nou episod la o epopee fantastică populată cu făpturi ciudate, păsări crude care îl atacă, armăsari înaripaţi, cu capete suave, sub aripile cărora se ascunde, peisaje stîncoase cu sugestii antropomorfe, ţarcuri labirintice, arbori cu rădăcini crescute ca un păienjeniş din care se iscă el însuşi într-o ciudată simbioză.

Frecvenţa anumitor motive nu-i deloc întîmplătoare: soarele, zborul, prăbuşirea, jivinele agresive, şi, în sfîrşit, permanenta sugestie a însingurării notifică un simbolism al imaginilor ce răspunde adînc într-o sensibilitate de factură barocă, zbuciumată, înfricoşată de fragilitatea condiţiei sale omeneşti.

Toate elementele obiective, din afară, sînt modificate în sinea lui pentru a exprima apoi un peisaj interior. „*Oglinda este maestrul nostru*", spunea Leonardo, şi ceea ce ne oferă şi mai ales îşi oferă Florin Pucă sînt propriile sale răsfrîngeri. *Amintiri despre mine* este chiar titlul uneia dintre expoziţiile sale. Din momentul cînd încearcă să iasă din el însuşi, să devină obiectiv ilustrîndu-l pe altul (versurile lui Teodor Pîcă, de exemplu) riscă să se piardă, sau, în cel mai bun caz, tot pe sine se regăseşte. Introvertirea lui frenetică îţi lasă uneori impresia că tot ce desenează este penitenţa unui posedat care îşi exorcizează astfel demonii, pentru că poartă întotdeauna în suflet imaginea unui soare posibil.

În ceea ce priveşte procedeul folosit de Pucă în *capriciile* sale — căci factura spontană a desenelor bazată pe jocul liber al sensibilităţii şi al fanteziei îndreptăţeşte această definire de gen — el aminteşte întrucîtva dicteul automat al suprarealiştilor, redescoperit printr-o pură intuiţie.

În faţa foii albe, transcriind starea de spirit în care se află atunci cînd desenează, Florin Pucă îşi metamorfozează amintirile emoţionale în imagini urmînd capriciul discontinuităţilor fanteziei şi organizîndu-le în raport cu spaţiul de care dispune pe hîrtie. Compoziţia se organizează astfel pe criterii plastice senzoriale, necontrolată volun-

tar şi fără reveniri. Desenînd, autorul îşi dezvăluie sieşi tot ce s-a asociat spontan în sinea lui. La rîndul său, privitorul recompune din elementele acumulate în naraţiunea grafică starea emoţională a desenatorului.

Desenul propriu-zis îndeamnă la rîndul său destule asocieri posibile la modalităţi consacrate. Hipertrofiile sau atrofiile formelor, racursiurile neaşteptate, tensiunea dramatică pe care o creează astfel de procedee îi conferă virtuţi de factură expresionistă, în timp ce extravaganţa reprezentărilor sugerează ca repere nume prestigioase ale maeştrilor fantasticului.

Toate asocierile posibile nu ştirbesc originalitatea acestui desen atît de adecvat conţinutului său şi de aceea atît de elocvent în exprimarea unei realităţi sufleteşti, singulare şi autentice. De aici şi ceea ce ni se pare a fi însă unul dintre marile sale merite: contribuţia implicită la repunerea în drepturi a figurativului într-un moment cînd intoleranţa abstracţionismului, viabil mai mult prin iscusinţa verbală a comentatorilor, tinde să întroneze un nou academism exclusiv şi dogmatic, cînd artistul plastic, neîncrezător în impulsurile sensibilităţii, tinde să devină din ce în ce mai mult un făcător ingenios şi artificial subjugat de-o exasperată şi exasperantă deliberare pur intelectuală.

Cum şi-a cîştigat Pucă dintr-o dată maturitatea şi virtuozitatea sa de expresie e greu de spus. Un instinct obscur l-a făcut să descopere prin proprie emoţie şi experienţă procedee universale, căci tot ce face a descoperit el însuşi, singur, netrecînd prin nici un fel de şcoală, şi într-un timp record. Se întîmplă şi aşa din cînd în cînd. Sînt reuşite admirabile în sine, dar detestabile ca exemplu pentru cine ar crede că arta este doar un fel de iluminare spontană şi nu cere ca atare studiu şi îndelungată elaborare. Dar cazul Pucă există şi rezistă ca excepţie în confirmarea unei reguli.

ECHILIBRUL ALTERNANȚELOR: GHEORGHE I. ANGHEL

„*Cine a spus că pictura nu se explică ci se simte? Arătați-i că minte*", spunea odată Dufy (28 aprilie 1943). Într-adevăr, a simți doar pictura este abia primul pas în abordarea ei, suficient pentru amatorul de imagini care își afirmă cu această motivare preferințele subiective. Dar simpla preferință este, îndeobște, un criteriu rudimentar și înșelător ce poate acorda statut artistic și mărului naturalist dintr-un tablou pentru inocentul temei că aspectul său îmbietor trezește o concupiscență gastrică, sau nudului de gang cu nuri sugestivi și, deopotrivă, elucubrației cu ifose metafizice care stîrnește exaltarea și extazul snobilor cu pretenții intelectuale. Nu rareori, artiști autentici întrunesc mult mai puține preferințe decît autorii de producții numite artistice, aceia pe care Picasso îi numea „artistes-peintres" sau, principiul fiind transferabil, „artiști-sculptori", „artiști-poeți-romancieri-dramaturgi" ș.a.m.d., cu a căror opere s-ar putea clădi o stivă, tot el spune, „pînă-n lună". Și asta pentru că valoarea nu implică seducția mondenă, la diversele ei niveluri, iar accesul la opera autentică impune o anumită inițiere, depășirea comodității de gîndire care refuză ceea ce nu înțelege sau mai bine zis nu simte la prima vedere. Or, ajuns la deplină maturitate, stăpîn pe mijloacele sale și afirmînd o personalitate artistică dintre cele mai reprezentative, atît în cadrul generației sale ilustrate, printre alții, de Horia Bernea, Florin Mitroi, Marin Gherasim, Teodor Moraru,

Ion Dumitriu ş.a., cît şi în ansamblul picturii noastre contemporane, recunoscut ca atare şi în ţară şi peste hotarele ei, Gheorghe I. Anghel nu-i un pictor de acces facil, la primă vedere.

Nu-i mai puţin adevărat că, pînă să ajungă la identitatea lui inconfundabilă, trecuse prin căutările fireşti ale începutului, prin acea fază confuză în care doar voinţa de identitate autonomă nu te dezrobeşte pînă-ntr-atît încît să devii tu însuţi materia propriei tale opere cînd încă nu faci pictură, ci te supui picturii — celei pe care ai văzut-o, ai cercetat-o şi la care te raportezi —, cînd vederea altor tablouri n-a copt suficient conflictul cu acele tablouri, pentru a ajunge, într-un fel negîndu-le, la propriul tău tablou; cînd, în fine, poţi foarte bine rămîne pînă la sfîrşit un „artist-pictor", mai mult sau mai puţin onest, trecut neştiutor pe lîngă propria ta autenticitate, prezentă în cine ştie ce filon aparent neglijabil, şi pierdut, pentru că ţi-a lipsit perspicacitatea de a te descoperi, şansa de-a fi descoperit, sau pur şi simplu eşti ameţit de un succes de circumstanţă. Întocmai ca şi legendarul căutător al pietrei filozofale care, tîrziu la bătrîneţe, constată că metalul prost al cingătorii sale se preschimbase în aur, dar nu mai ştie, robit de-a lungul anilor de automatismul gestului, care piatră dintre multele încercate . . . şi aruncate . . . operase transmutaţia.

A căuta într-o biografie de artist semnele unei vocaţii precoce este o întreprindere inconcludentă şi comportă riscul de a se degrada în duioasă hagiografie. Chiar dacă semnele vocaţiei nu pot fi negate, în judecarea propriu-zisă a artistului de mai tîrziu ele nu aduc decît un amănunt de ordin anecdotic. Foarte mulţi copii desenează şi nu mai puţini copii-minune promişi cu entuziasme artei sfîrşesc prin a evolua spre alte îndeletniciri. Copiii nu fac artă, ci pur şi simplu desenează, sau scriu poezii, sau cîntă cu o gratuitate pe care adulţii n-o înţeleg întotdeauna, din păcate, întrucît o stimulare sentimentală poate pricinui ratări de neiertat. Noi recunoaştem în producţiile lor elemente artistice involuntare. Pentru a face artă se cere să ai conştiinţa că faci artă.

Există în biografia lui Gheorghe I. Anghel un fapt care, prea literar aproape, se cuvine totuşi amintit. Ca mulţi copii, desena şi el, fără să-şi alarmeze familia şi fără să fie proclamat copil-minune. Oricum, viitorul său era hotărît: va fi marinar, profesiune cu antecedente foarte stimate în familie, alături de cea de pescar, profesiunea tatălui — mecanic de locomotivă — fiind o excepţie. Dar nimeni nu-l împiedica să deseneze. La vîrsta de şase ani, îi înmînunase pe colegii săi de clasă adunaţi în jur: „Ia uitaţi-vă ce-a făcut Anghel aici!" l-au pîrît ei admirativ învăţătoarei, care a privit şi ea cu interes un desen ce trebuia să ilustreze o povestioară cu un cerb. Înarmat cu hîrtie şi creioane colorate, copilul bătea străzile cartierului în care locuia, din spatele Căpităniei portului Galaţi, şi desena printre dărîmăturile lăsate de război. O şansă de care îşi aminteşte cu firească gratitudine — avea pe atunci vreo zece ani — i-a apărut într-o zi sub înfăţişarea unei distinse doamne cu părul alb. „Colorezi frumos, dar nu ştii să desenezi deloc", i-a spus şi l-a chemat la ea acasă. Locuia în acelaşi cartier, peste două garduri, pe care copilul ajunsese să le sară şi de cîteva ori pe săptămînă. Îi deschidea curtenitor un domn înalt, subţirel, chel, cu un aer englezesc, care se aşeza apoi la o măsuţă şi bătea imperturbabil la maşină tot soiul de acte, în timp ce el însuşi era pus să deseneze cutii de chibrituri în perspectivă. Aşa a învăţat alfabetul desenului. Mai veneau acolo şi alţi copii, printre ei Rodica Hanagic, pictor-scenograf acum, iar mult mai tîrziu sculptorul Napoleon Tiron şi pictorul Ion Dumitriu. În afară de desenatul cutiilor de chibrituri, copiii ieşeau şi la peisaj, măsurau casele şi copacii cu andreaua, ca la portret, învăţau să lucreze cu acuarele. Odată, după o vreme, doamna a desfăcut nişte suluri şi i-a arătat desene, propriile ei desene expuse pe vremuri la Paris, alături de Braque, Picasso, Juan Gris, pentru că doamna era pictoriţa Lola Schmierer Roth a cărei retrospectivă tîrzie a avut loc la Bucureşti, în 1975. În anii următori, elev la Liceul militar de marină şi apoi la Şcoala de marină comercială, Anghel continua să-i arate ce lucra. Cu toate aces-

tea, deşi urmărea atent cum şi ce lucrează, dîndu-i sfaturi şi vorbindu-i mult despre pictură, bătrîna pictoriţă nu-l angaja niciodată în pronosticuri exaltate, ca să nu încurajeze o opţiune pentru care singur el trebuia să decidă. O dată doar îl muştruluise, ieşind din rezerva ei obişnuită. „*Eram încredinţat că tot marinar voi fi. O meserie sigură. Navigaţia m-a fascinat de cînd mă ştiu* — povesteşte Gheorghe I. Anghel — *ceea ce a înfuriat-o foarte tare: «Ce vrei să faci? Să ajungi un aventurier, să umbli de colo colo?» Am ales aventura picturii*". Abia după vreo şase-şapte ani de la terminarea facultăţii, examinîndu-i lucrările, i-a spus cu un aer mulţumit: „Eşti pe o cale bună".

La prima sa expoziţie, din 1968, în foaierul Teatrului de Stat din Galaţi, Anghel nu depăşise un foarte prob şi promiţător debut. Cu un meşteşug bine învăţat la facultate, făcea o pictură seducătoare la prima vedere, în care detectai afinităţi şi preferinţe din momentul acela: Virgil Almăşanu, din generaţia imediat înaintaşă; dintre marii consacraţi: Ţuculescu, a cărui retrospectivă din 1965 produsese un adevărat şoc cultural. Se vădeau, de asemenea, influenţa artei populare, cunoscută în vagabondajele sale prin localităţile din Munţii Buzăului, apoi amintirea vestigiilor bizantine din copilăria petrecută printre ruinele Dinogeţiei, coroborată, acum, şi de cunoaşterea livrescă a Bizanţului şi, în fine, seducţia naturii imediate, pe care uneori şi-ar fi dorit-o aproape nemijlocit în tablou. Încă nu ajunsese la acel stadiu al personalizării sale artistice cînd, ca să folosim butada plină de miez a lui Picasso, ar mira frunzele care s-ar pomeni pe neaşteptate frunze în tablourile sale. Se mai afla pe acea muche alunecoasă dintre cel care reproduce imagini ale lumii şi cel care propune o lume în imaginile sale. Cu alte cuvinte, nu-şi cucerise locul, pe care îl ocupa în proprii săi ochi şi numai de el ştiut, ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele lui dintr-un interviu publicat în revista *Arta*, în 1983. Aspira însă la acest loc şi nevoia unei rupturi radicale răzbătea tot mai pronunţat în tablouri. Era pe calea bună.

Cronicarul său de atunci — Corneliu Stoica — desluşea cu sagacitate în ziarul gălăţean *Viaţa nouă* (16 iunie 1968) promisiunea unui timbru propriu, un inefabil aer . . . parcă melancolic împletit cu o vădită reflexivitate şi, mai ales, lirismul care îl va îndreptăţi pe Ion Frunzetti să afirme în Anghel, pictorul, un mare poet. După mai bine de cincisprezece ani ani de la debut. Această bună cale a străbătut-o răbdător, cu îndîrjirea tăcută în care suntem ispitiţi să regăsim fibra dură şi rezistentă a ascendenţei sale macedo-române.

„*Acum*, mărturisea artistul în catalogul expoziţiei din 1978, *privesc ca Ianus cel cu două chipuri: în urmă, la anii mei, nostalgice orizontale ale lanurilor de stuf prin care rătăcea visător centaurul de pe pietrele Histriei; în faţă, la cumplitele îndoieli de care sunt cuprins în nesfîrşita mea trudă de pictor. Şi aşa, singur, cu tristeţile şi nedumeririle mele, ostenesc să fiu cuminte ucenic al propriei mele meserii, căci de la ea învăţ în taina atelierului cum să-mi regăsesc liniştea*" — şi, adăugăm, treptat şi tot mai adînc, propria pictură.

Dar cînd un artist vorbeşte despre singurătatea lui, aceasta trebuie interpretată cu delimitările cuvenite. Prin însăşi condiţia sa, un artist nu poate fi singur. Este în orice caz o singurătate privilegiată, pentru că-i împărtăşită prin acela care este şi primul ei confident, opera; altminteri, alternativa ar fi sinuciderea artistică prin tăcere. Şi-apoi, pentru un pictor, faţă de propriile sale tablouri există un mod obligatoriu tablourile celorlalţi, şi există, tutelar, artiştii exemplari ale căror lecţii călăuzindu-l, ajunge să-şi afle şi să-şi precizeze drumul. Or, cunoaşterea reperelor alese de un artist este edificatoare în explicarea lui. În cazul nostru: Andreescu pentru meditaţia sa gravă şi profundă; Vasile Popescu, pentru admirabila sinteză de fervoare şi luciditate, încă nu destul de preţuită şi, deopotrivă, pentru marea lecţie de modestie demnă cu care s-a distanţat de zarva vanitoasă a contemporanilor săi. Dintre marii artişti universali: Policlet, sculptorul care concepe trupul omenesc ca pe o arhitectură muzicală, Leonardo, pentru capacitatea excepţio-

nală de a accepta viața în totalitatea ei; Mantegna, pentru austeritatea lui riguroasă; Ingres, amestec bine stăpînit de febră senzuală și calm — acest „romantic al clasicismului", cum îl numește Focillon. În fine, dintre contemporani: Estéve, pentru voința de a cuceri și organiza teritorii noi ale picturii; Tapiés, creatorul ascetic al unui spațiu spiritual ce refuză presiunea tehnicistă a vieții contemporane.

Semnificativă în intenția noastră de a contura spațiul spiritual al unui artist și nu de a-l defini cu complexul de superioritate mai mult sau mai puțin conștient al criticului care definește autoritar, apare și pasiunea pictorului pentru muzică. „*Cît despre muzică, spune Gheorghe I. Anghel, ea n-ar trebui să lipsească din viața nimănui; unii o folosesc ca divertisment, alții la muncă. Eu o folosesc la muncă* . . . *". În lunga mansardă-atelier de la etajul al nouălea, rînduită ca un interior de navă, muzica este o permanentă prezență și nu mai puțin edificatoare sînt preferințele, calmul recules și atît de echilibrat construit al preclasicilor alternînd cu romantismul melodic al lui Brahms și al lui Bruckner, cu tumultul „colorat" al orchestrației wagneriene.

Cititor de poezie și el însuși poet în momente de răgaz, Anghel are și în acest domeniu repere bine fixate: Blaga, Ion Barbu, Pillat, Michelangelo, Shakespeare.

Caracteristic pentru Gheorghe I. Angel este faptul că el nu pictează un tablou; pictează cicluri de tablouri. Și de la bun început — de la prima expoziție din 1968, intitulată *Anotimpurile* — așa și-a conceput pictura. Din nevoia de el însuși declarată „. . . . *de-a măcina, de a epuiza — pe cît posibil — fiecare moment, fiecare stadiu prin care trec.*" ** Delimitările în dezvoltarea acestor cicluri sînt difuze, și dacă un ciclu purcede cronologic imediat din cel precedent, alteori, un nou ciclu,

---

* Interviu în Arta (iunie, 1983), consemnat de Theodor Redlow.

** Interviu în Informația Bucureștiului (22 aprilie, 1972).

desprins ca o ramură din trunchiul altuia în plină creştere, evoluează apoi paralel cu acela care i-a dat naştere, pentru a deveni, laolaltă, generatorii celui care urmează. În fine, sînt cicluri pornite odată, a căror execuţie alternează în acord cu impulsurile şi dispoziţiile artistului, fiecare urmîndu-şi creşterea proprie. Astfel, ciclul *Ploaia*, cuprins în perioada 1975—1978, îi succede celui intitulat *Amintiri despre locuri necunoscute* (1972—1974) şi dintr-însul se ramifică ciclurile *Marea* (1976—1980) şi *Nostalgia orizontalelor* (1976—1978), din acesta din urmă desprinzîndu-se, în acelaşi an, motivul *Insulei*, dezvoltat pînă în 1980. La rîndul ei, *Insula* îi va inspira, doi ani mai tîrziu, ciclul *Monumentul bizantin* (1982—1984), chiar dacă prima lui schiţare datează din 1976, sugerată de vestigiile bizantine de la Ochrida, iar din acesta se naşte suita *Castrului roman*. Concomitent cu ciclul *Ploaia*, deci tot din 1975, şi pînă în 1977, Anghel dezvoltă ciclul *Uneltele pescarului*, din care derivă *Brigada lui* Crisanti şi *Năvodul lui Crisanti* (1977—1981). Într-alt registru tematic şi afectiv se înscriu ciclurile mitologice: *Cariatida* (1976—1981), *Iubirile unui centaur* (1976—1980), *Povestea Minotaurului şi-a preafrumoasei Pasiphae* (1981—1982) şi *Idila mitologică* (1982). Acest curs al picturii sale duce gîndul la succesiunea de motive şi construcţia unui concert. „*Şi poate că ciclurile mele*, declară el, *sînt pornite tot din muzică: nevoia de-a lua un motiv, de a-l dezvolta, de-a mă întoarce la el*". * Iar ceea ce distinge în consecinţă ansamblul picturii sale este coerenţa arhitecturală, de edificiu stilistic unitar, în ciuda diversităţii tematice ca şi a stării de spirit care generează această diversitate — am spune consubstanţială, pentru a o deosebi apăsat de diversitatea exterioară, mimetică, a celor care pictează sub influenţa ultimului album frunzărit, a ultimului pictor admirat. De aceea şi judecarea unui singur tablou, a unui singur ciclu independent de contextul ansamblului devine insuficientă pentru a restitui imaginea integrală a artistului, spiritul edificiului

* Interviu în revista Arta (iunie, 1983).

pe care îl construieşte, într-un cuvînt viziunea personalizată, cu toate elementele ei. Asta ne întăreşte în ideea că un pictor, în accepţia profundă a vocaţiei sale, pictează tablouri legate organic între ele şi nu cîte un tablou. Admiţînd că ar rezista printr-un singur tablou, cum scriitori pot trăi printr-o singură carte, acest tablou le-ar însuma perfect şi în raporturi edificatoare pe toate cele pe care le-a purtat desigur în el. Cum ni se pare, spre pildă, că *Îmbarcarea pentru Citera* conţine în ea tot Watteau, iarăşi admiţînd că restul operei sale n-ar fi existat. Problema se pune în cazul oricărui artist care nu pictează talouri la preferinţele cutărui client, ori aservit docil fluctuaţiilor mondene. Şi revenind la ideea cu care am deschis această paranteză: nu spunea G. Călinescu odată că de mult nu mai citeşte cărţi, nici opere, ci literaturi? Imaginea exactă a artistului ne-o dă întreaga lui operă, care, la rîndul ei, se judecă în contextul spiritualităţii care a generat-o şi căreia artistul îi aparţine fără tăgadă posibilă: „*Spun un lucru binecunoscut amintind că artistul nu trăieşte în afara lumii sale, că îi este organic integrat.*“ * Or, nu-l putem închipui pe Gheorghe I. Anghel altundeva decît aici, produs şi exponent al climatului spiritual din care purcede într-o diversitate armonioasă marea noastră pictură. În această diversitate, exprimînd însăşi diversitatea armonioasă a cadrului geografic românesc, Anghel este eminamente un pictor al Dobrogei — teritoriu atît de specific al României, saturat de vestigiile unor culturii stratificate şi asimilate de-a lungul mileniilor de fondul autohton zbuciumat de valurile istoriei şi avînd o geografie, o climă, o lumină specifice. De la mărginimile Dunării, intri într-o zonă cu totul particulară a ţării, fascinantă cînd, pornit pe drumurile ei vălurite — prolog parcă al Mării celei Mari —, îi pătrunzi misterele ascunse sub părelnica monotonie. Rădăcinile adînci ale pictorului în teritoriul geografic şi spiritual al Dobrogei copilăriei sale sunt împlîntate, şi propriile-i mărturisiri pline de

* Interviu în *Informaţia Bucureştiului* (22 aprilie, 1982).

fervoare pledează elocvent în acest sens: „*M-am născut atunci cînd, deschizînd cu adevărat pentru prima oară ochii mei de copil, am văzut Dunărea şi balta nemărginită din care ieşeau spinările rotunde ale Pricopanului. Mi-am plimbat uimirea peste pietrele răsturnate şi îmbrăcate cu postav verde de muşchi, şi le-am făcut pe toate mese de joc al întîmplărilor mele fericite şi nefericite. Am trecut printre degete părul de iarbă al Hristiei şi mi-am mîngîiat palmele pe sînii de ulcioare zdorbite ale Dinogeţiei. Şi toate aceste locuri rătăcite printre lanurile de scaieţi şi grindurile de stuf au aşteptat cu răbdare într-un colţ al sufletului meu şi le vine rîndul să treacă în dreptunghiul pînzelor de acum.*“ * . . . Şi cu alt prilej: „*Am copilărit pe insula unde se află ruinele Dinogeţiei. În mintea mea, centaurul umbla printre lanurile de stuf . . .*“ ** Sau: „*Am lucrat mult pe malul Dunării; am lucrat alături de pescari la Galaţi şi în Deltă. M-a impresionat întotdeauna peisajul acesta pregnant de apă şi soare, cheiul foarte colorat, liniştea pe care ţi-o transmite întregul peisaj. Între Tulcea şi Galaţi, el are o frumuseţe aspră, sălbatică. Munţii Dobrogei, de cutare hercinică, atît de puternic erodaţi, au ceva solemn, ritual parcă; satele acestei zone au o frumuseţe, o lumină cu totul particulară.*“ *** În această calitate de pictor al Dobrogei nu operează doar impulsul sentimental faţă de locurile natale, ci o opţiune dictată de conştiinţa a ceea ce înseamnă aceste locuri sub raportul specificităţii lor spirituale: „*Sînt un om al Sudului şi mă gîndesc că Dobrogea este datoare artistic mai mult sudului Europei, Balcanilor şi chiar Asiei Mici, în vreme ce cultura lemnului din nordul ţării ţine de alt tipar de înţelegere.*“ ****

Alternanţa guvernează întreaga pictură a lui Gheorghe I. Anghel. Dînd expresie ambivalenţei reflexiv-pasionale a artistului, ea situează ansamblul pînă acum constituit într-un echilibru constant între *conştient* şi *vital*, între *cap* şi *inimă*, ca

---

* În catalogul expoziţiei din 1975.
** Interviu în revista *Arta* (iunie, 1983).
*** *Dobrogea văzută de pictori*, Editura Sport-Turism, 1983.
**** Interviu în revista *Arta* (iunie, 1983).

să folosim iarăşi dihotomia dragă lui Stendhal, căci recunoaştem în structura artistului elemente de tipologie stendhaliană. Gustul acţiunii vădit de vocaţia abandonată a marinei ca şi de îndreptarea spre sporturile care cer arderi puternice şi disciplinează prea plinul de energie vitală, de la motociclism şi înot de performanţă la sky; predispoziţia la reverie, împlinită cu lungi şi calme popasuri în lumea mirifică a Deltei atît de prielnică reculegerii şi reflecţiei; un simţ al onoarei, întemeiat pe un cod etic inflexibil; o rezervă dusă pînă la stîngăcia mondenă, de introspectiv ce preferă să asculte, iar cînd vorbeşte vezi limpede că îşi asumă o răspundere în cuvintele rostite; în sfîrşit, intransigenţa aceluia care merge cu probitate pînă la capătul convingerilor sale şi simţi că nu te va trăda ca prieten şi nu te va ierta ca duşman — iată trăsături ale omului ce nu pot rămîne străine de arta care îl exprimă cu exemplară probitate şi profunzime.

Echilibrul picturii sale îl menţine la o distanţă precaută de rătăcirea în speculaţia pur cerebrală, care sterilizează orice elan şi riscă să înfunde artistul în impasul mallarmean al *Cărţii* pe veci nescrise şi, deopotrivă, de risipirea, în revărsări vitaliste care subminează edificarea operei, reduce opera la ceea ce am numi interjecţiile plastice, ale unui Pollock, spre pildă. (Ca şi cum s-ar putea face literatura cu of! iuhu! şi văleu!) Cum spune undeva Montherlant „*Oceanul priveşte din adîncurile-i calme furtuna de la suprafaţă şi se bucură şi de furtună şi de calmul său*". În echivalenţele artistului, asta înseamnă a naviga cu bună ştiinţă între realitate şi ficţiune. Sau, am spune, între realitatea din care purcede tabloul şi realitatea tabloului, între imaginea exterioară a lumii şi cea metamorfozată în tablou din perspectiva lăuntrică a pictorului şi sub privirea lui care supraveghează raporturile complexe şi mutual corective dintre obiectiv şi subiectiv, dintre atitudinea cerebrală implicînd obligatoriu calmul reflexiv şi cea afectivă, nu rareori zbuciumată de furtună. Cum se traduc aceste

raporturi în munca pictorului, tot el ne spune: „*Întotdeauna cînd pictez am în mine imaginea foarte exactă, pînă la amănunt, a subiectului aşa cum îl văd sau l-am văzut în realitatea lui. Bineînţeles că ceea ce apare pe pînză e altceva, sau mai bine spus acelaşi lucru aşa cum mi-l doresc şi-l simt ca pictor. Nu pot spune cît reuşesc întotdeauna, pentru că nu întotdeauna lucruri solide şi clare în noi pot constitui realităţi plastice valabile, tabloul, într-un cuvînt, ficţiunea, şi spun ficţiune ştiind prea bine ce capcane sînt cuvintele . . .*“

În ansamblul ei, susţineam, ficţiunea ilustrează tocmai echilibrul de care vorbeam, convieţuirea armonioasă dintre conştient şi vital cum se vădeşte ea în desfăşurarea ciclurilor alternative, iar temeiul este măsura şi ordinea pe care şi le impune privirea în afară şi în sine a pictorului, cele două principii revenind stăruitor ori de cîte ori acesta se decide să-şi comenteze propriile tablouri. Aşa îşi mărturiseşte pictorul în fapt fidelitatea faţă de una dintre invariantele spirituale ale picturii româneşti, atît de străine de excese şi, de asemenea, acea apartenenţă meridională, în spaţiul spiritualităţii balcanice — excluzînd, firește, misticismul balcanic, ce dizolvă totul şi nu se angajează în nimic — şi aceasta regizată de principiul solar al dreptei cumpene. Păstrarea dreptei cumpene, ca orice act de voinţă, îşi are, aproape direct proporţional cu bucuria împlinirii, şi partea ei de durere; „. . . . *nevoia de a disciplina cascada amintirilor şi a retrăirilor este aproape ca o penitenţă*“, spune pictorul. Inevitabilă penitenţă, căci „*Nimic nu se face la întîmplare, totul ţinteşte la o ordonare cît mai riguroasă a gîndurilor. Or, această ordine de care eşti capabil în gîndire trebuie să fie ordinea pe care o impui întregii tale munci. Toate acestea nu se fac decît în cumpătenia şi liniştea solitudinii din atelier.* “*

Pe planul formal, dreapta cumpănă dintre realitatea şi ficţiune ţine reprezentarea picturală în hotarele dictate de un romantism temperamental

---

* Interviu în revista *Arta* (iunie, 1983).

supravegheat de nevoia clasicizantă de ordine şi calm.

Psyhea artistului, în sensul de căldură vitală (Empedocle), îşi găseşte figurarea imaginară în spaţiul păgîn al mitologiei. Vestigiile locale printre care a copilărit, iar mai tîrziu o cultură bine asimilată îl îndreaptă decis spre acest spaţiu afin structurii sale meridionale. „*Am atacat ciclul* **iubirile unui centaur** *fiind hrănit cu multă istorie şi mitologie, influenţat de săpăturile arheologice la care am participat.*" *

Dar în pofida informaţiei acumulate, Anghel nu reconstituie mitologic — ceea ce, în principiu, ar fi imposibil şi n-are nimic de a face cu pictura; nici nu preia semnificaţiile ei simbolice — de atunci. El îşi repovesteşte reveria într-o dimensiune de mit, ca pictor-poet. Nu spune Leonardo că pictura e poezie care se vede? Este mitologia pe care el şi-o vrea şi în care fuziunea dintre real şi imaginat îmbracă o expresie proprie şi imediat recognoscibilă; este proiecţia unei utopii sentimentale ce răspunde fiinţei sale celei mai intime — poetului care substituie cuvîntului vocabulele imaginii, exprimîndu-şi viziunea în desen şi culoare. Să subliniem: pictura lui Anghel nu literaturizează, dar se întîlneşte cu literatura — cu poezia, în speţă — în acea zonă ideală în care toate artele se întîlnesc, fiecare prin mijloacele ei, pentru a ne destăinui, pe cît se poate, adîncimile fiinţei.

În bestiarul lui Anghel, în contradicţie cu semnificaţiile sale originale, bestialul este convertit la umanitate şi am putea deduce, cu cuvintele lui Baudelaire, că şi el, ca un autentic artist ajuns la execuţia definitivă a operei sale, e mai degrabă stînjenit de model decît ajutat. ** Cu excepţia alcătuirii anatomice, şi aceasta îmblînzită, nu recunoaştem în centaurul său progeniturile telurice ale damnatului Ixion, odrăslite cu un nour, care hălăduiau prin coclauri şi păduri, se hrăneau cu

---

* Interviu în revista *Arta* (iunie, 1983).

** Quand un véritable artiste en est venu à l'éxecution définitive de son oeuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours."

carne crudă şi, stăpînite de patimi violente, întruchipau, în simbolismul mitologiei greceşti, bestia în om. Ceea ce, fidel modelului, ar fi trebuit să fie dezlănţuire orgiastică se transfigurează, devine mai degrabă o idilă naturist-păgînă peste care pluteşte un duh de puritate bucolică. Îmbrăţişările centaurilor au ceva adolescentin, melancolic şi aproape cast. Flautul ar fi instrumentul care să le însoţească duioşia, îngînînd o melopee cu candori de cantilenă. Singur Minotaurul, odrasla impură a unei „iubiri monstruoase dar posibile" * îşi păstrează masca de ferocitate, dar tocmai ca simbol al excesului primejdios, ca un element perturbator posibil. E Caliban împotriva lui Ariel. Literar ciclurile păgîne ale lui Gheorghe I. Anghel s-ar integra în genul idilei — idila ca spaţiul sentimental ideal . . . şi rîvnit, apt de a adînci conţinutul psihologic al realităţii, sau al ficţiunii sale, totuna.

Tumultului emoţional îi răspunde cealaltă faţă a artistului, cea afirmînd, prin stăpînirea pe care vrea s-o impună vitalismului său, nevoia intelectuală de calm şi ordine clasică, de stăpînire a mişcării ce tulbură liniile. „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*", spunea zbuciumatul Baudelaire în visul lui de spaţii clasice. Atunci, ficţiunea alege calmul plat (termenul este de marină) al *Nostalgiei orizontalelor*. „*Orizontalele sunt nevoia mea de linişte*", mărturiseşte pictorul. ** Şi aici este evident transpunerea, prin operaţie intelectuală, a spaţiului perceput într-un spaţiu conceptual, care comunică un clasicism imaginat, dar din perspectiva unui romantism . . . îmblînzit. Dacă *Iubirile unui centaur* se construiesc din desen, un desen impulsiv, cu excepţionale virtuozităţi de vigoare şi de sensibilitate, *Nostalgia orizontalelor* se exprimă în armonia abstractă a culorilor etalate pe vaste zone orizontale. Prin aceste suprafeţe de tonuri deliberat despuiate de străluciri cu efecte exterioare — tonuri mate ale căror modulaţii savante ajung să sugereze rezonanţa parcă

* Interviu în revista *Arta* (iunie, 1983).
** *Idem*.

lăuntrică a culorii — vrea artistul să construiască realitatea magică a ficțiunii sale. Din marea *Nostalgiei orizontalelor răsare* treptat *Insula*, tărîm tradițional al reveriei, tărîm de calm, reculegere și armonie prin excelență. „*Sigur*, ne spune din nou pictorul, este *insula despre care v-am vorbit: de jur-împrejur apa și lanurile uriașe de stuf. Este însă și nevoia de a fi singur, de-a răbda, de a construi lucrurile cu mare grijă*, (. . .) *de a mă înțelege*." * Pasiuni care îl leagă de mare, tot mării integrîndu-i și uriașele ghioluri dobrogene, îi datorează Anghel spațiul cu precădere marin al picturii sale. În afară de ciclul care îi este închinat, marea apare ca fundal în *Iubirile unui centaur*; ni se impune evocată în sine, am spune, în *Nostalgia orizontalelor* — aici, o mare fascinantă în încremenirea ei eleată, unde spiritul nu trebuie să înfrunte ostilitate și primejdii, nu trebuie să se încrîinceneze în zvîrcoliri istovitoare, o mare refugiu și răsplată în orizontul căreia trăire înseamnă contemplare de poet și nu acțiune de războinic și în a cărei simplitate fără zbateri poate că își află în cele din urmă plenitudinea iubirile împlinite ale centauruui. Ea scălda țărmurile *Insulei* și reapare în ciclurile *Monumentul bizantin* și *Castrul roman*. Nu rareori, în contrast cu neclintirea monumentului, ea alternează cu un cer dramatic, încărcat cu o violență gata parcă să irumpă, alternanța vădindu-se așadar nu numai în succesiuni de cicluri, sau de tablouri în cadrul aceluiași ciclu, ci chiar în elementele unui singur tablou.

Prin logica firească a înlănțuirii ciclurilor, *Insula* se continuă prin tema *Monumentului bizantin*. „*El reprezintă altă nevoie*, îmi explică Gheorghe I. Anghel, *de a construi imaginea unui obiect prețios și solitar, așa cum mi l-am închipuit cînd, copil fiind, îi măsuram cu pas firav în ruinele zidului de incintă, care fusese ceva ce doar acum pot să reconstitui, scormonind cu insistență în amintirile de atunci. Uitată de lume între cer și apă, între lanuri foșnitoare de stuf toropite de lumină și căldură, insula aceea e tot acolo,*

* Interviu în revista Arta (iunie, 1983)

iar cînd soarele se năpusteşte necruţător peste pietrele încinse, cînd şerpii se strecoară lunecînd spre apa verzuie a bălţii, prin taina fremătătoare a vegetaţiei îşi fac cărări centauri şi naiade, ciudatul Minotaur . . ."

Şi aici regăsim obişnuita paletă a lui Anghel cu dominante de tonuri calde — ocrurile atît de nuanţate, ale falezelor dobrogene, umbra naturală, verdele crom, de pe stîncile Pricopanului, şi griurile colorate ce derivă din acelaşi verde — printre care răzbate zgîrcit cîte o insulă de rece solitar.

Fastul straniu de paraginǎ somptuoasă pe care îl comunică „obiectul" acesta, odinioară edificiu de aur şi purpură în Bizanţul acum devorat de istorie, inevitabila confruntare mentală a vestigiului cu strălucirea apusă îi conferă „obiectului" semnificaţia unei *vanitas* şi suscită meditaţia lucidă asupra timpului atoatemistuitor şi-a istoriei care cutează să-l înfrunte. Aceeaşi meditaţie se prelungeşte prin ciclul *Castrului roman* şi afinitatea evidentă a artistului pentru motivul instructiv al ruinelor — „*Voi sunteţi de cuvinte şi de idei izvor . . .*" declama Cîrlova odată — dezvăluie, în jocul alternanţelor, latura lui sentimental-reflexivă, el reeditînd spontan tematica mult îndrăgită de „ruiniştii" romantici. Dar patetismul — aspectul romantic — ce se degajă din reprezentările lui Anghel în viziunea lui conceptualizată, atît de străină de pitorescul accidentat şi retoric al romanticilor care practicau acest gen, nu-i paradoxal decît dacă ne-am aştepta să găsim în realitate echivalenţa pură a conceptelor cu care operăm, cînd în realitate delimitările noastre teoretice se regăsesc difuze. Şi nici nu surprinde transferul simpatetic al acestui spirit „ruinist" în suita de ultimă oră a naturilor moarte. La altă scară, „obiectele" — scoici din care viaţa conţinută a pierit de mult, fructe mumifiate — sunt reduse şi ele la condiţia de vestigii, au devenit tot insule. Fără să-şi fi pierdut identitatea cu natura, arhipelagurile acestea de obiecte familiare s-au metamorfozat conform viziunii pictorului, pentru a se integra, numai astfel, în ficţiunile sale.

Cu egală pondere în ansamblu se înscriu ciclurile care introduc în imaginarul lui Anghel lumea

celor printre care a trăit, cu care a comunicat și comunică, solidar prin legături de prietenie și de sînge. *Uneltele pescarului*, *Brigada lui Crisanti* și *Năvodul lui Crisanti*, fără să mai amintim numeroasele lucrări independente, păstrează deschiderea lui spre viața imediată demonstrînd că o viziune constituită păstrează cu strălucire în unitatea ei cea mai largă diversitate problematică.

Așa cum îl aflăm acum, în amiaza creației sale, Gheorghe I. Anghel a îndeplinit vechile promisiuni ale celui îmbarcat cu ani în urmă în „aventura picturii" și împlinirile sale de astăzi, în generoasa lor deschidere, poartă în ele tot atîtea promisiuni de împliniri viitoare.

CUPRINS

Prefață 5
EUROPA ȘI „BARBARII" 9
PRAGUL FANTASTICULUI 16
SPIRITUL ROMANTIC 36
UN MARE PICTOR „MINOR": WATTEAU 64
CAPRICIILE LUI GOYA 102
FROMENTIN ASTĂZI 121
„GRAVITATEA ÎN FRIVOL":
TOULOUSE-LAUTREC 140
BUNUL SĂLBATIC ÎN CETATE 180
FENOMENUL ROUSSEAU 191
PICASSO, EROU MALRAUSIAN 221
ION GHEORGHIU — 1964 242
PUCĂ ȘI EL ÎNSUȘI 248
ECHILIBRUL ALTERNANȚELOR: GHEORGHE I.
ANGHEL 255

Redactor: DOINA MARIAN
Tehnoredactor: ŞTEFAN TĂNASE
Bun de tipar: 5 — 11 — 1991
Apărut 1991; coli de tipar: 11,3
Intreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ"
ROMÂNIA

Biblioteca de artă

525

Biografii. Memorii. Eseuri.

eseuri

O carte scrisă de Modest Morariu, chiar dacă azi el nu mai este printre noi, dăinuie totuși, cu aceleași semnificații cu care i se impunea vorba vie, însă nu pentru că lucrul scris, el în sine, și-ar amplifica polisemia altfel decît vorba rostită, ci pentru simplul fapt că scrisul rezistă prin ceea ce a fost pus în el, prin ceea ce el reprezintă și semnifică. E de fapt oferta unei proiecții peste lume a unei alte lumi pe care autorul a conceput-o în felul lui, potrivit percepțiilor și posibilităților sale de reprezentare. (...)
Încercarea sau eseul lui Modest Morariu are, metodologic vorbind, cam aceleași funcții pe care le avea cîndva, la-nceput, genul respectiv la Montaigne. Propune, încercînd să convingă prin seducția gîndului, prin demersul care capătă treptat, în desfășurare, valențele necesare actului de impunere în fața conștiinței celuilalt.

MARCEL PETRIȘOR

Lei 80

ISBN 973—33—0147—7